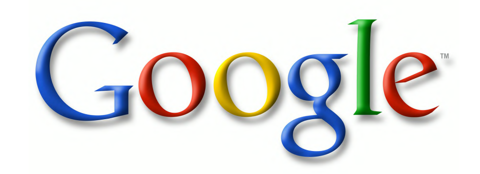








ÄSTHETISCHE SCHRIFTEN

VON

VEIT VALENTIN.

I.

ALFRED RETHEL.

BERLIN.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1892.

ALFRED RETHEL.

EINE CHARAKTERISTIK

VON

VEIT VALENTIN.



BERLIN.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1892.

HERRN

HEINRICH HANAU

ZUM GEDÄCHTNIS

FÜNFUNDZWANZIGJÄHRIGEN GEMEINSAMEN
LEBENS UND LERNENS

(1867—1892)

IN FREUNDSCHAFTLICHER GESINNUNG

ÜBERREICHT.

Inhalt.

Einige Verweisungen.

S. 1. Veits Freskobild: ausführliche Schilderung in Dohmes Kunst und Künstlern des XIX. Jahrhunderts. Nr. VII und VIII: Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit, Führich. Von Veit Valentin. I. und II. Abteilung, S. 147—151. Vgl. die Charakteristik Philipp Veits in dem Buche über »Kunst, Künstler und Kunstwerke«. Von Veit Valentin (Frankfurt, Literarische Anstalt Rütten & Löning, 1889), S. 162 ff.

S. 3. Steinle: Eduard Jacob v. Steinle. Eine Charakteristik von Veit Valentin. Mit Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann. 1887.

S. 3. Reisen: 1833 nach Frankfurt, 1835 nach München. Ausführführliche Erzählung bei Wolfgang Müller von Königswinter: Alfred Rethel. Blätter der Erinnerung (Leipzig, Brockhaus, 1861). S. 20 ff., S. 40 ff.

S. 4. Cornelius: Dohmes Kunst und Künstler des XIX. Jahrhunderts, Nr. VII und VIII.

S. 7. Stanza Bartholdy: ebenda Nr. VII, S. 39—55. L. von Donop: Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der National-Galerie. Berlin, O. v. Hollen. 1889.

S. 9. Katalog der Ausstéllung von Werken Alfred Rethels, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt a. M., Juni 1888. Mit einem Holzschnitt. (Von Dr. H. Pallmann.) Frankfurt, Gebrüder Knauer. Vgl. Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes. Neue Folge. V. Band (1889), S. 1—10. 93—95.

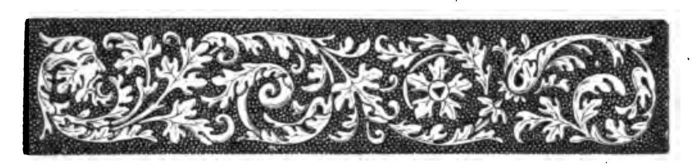
S. 14. Briefe Rethels, ausführlich abgedruckt bei Wolfgang Müller von Königswinter: Alfred Rethel, S. 60. 125.

S. 17. Ebenda S. 108 in dem ausführlichen Briefe über Rethels Reise nach Dresden, S. 100—111.

S. 40. Ausführliche Erzählung von Rethels Aufenthalt in Berlin, seiner Audienz bei dem Könige und von dessen Entscheidung in einem Briefe Rethels an seine Mutter aus Frankfurt, ebenda S. 131—137.

S. 45. Eine eingehende Untersuchung über das Verhältnis des Realismus und des Idealismus einerseits zu dem Naturalismus andererseits ist in meiner Schrift »Der Naturalismus und seine Stellung in der Kunstentwickelung« (Kiel, Lipsius & Tischer, 1891) gegeben.

S. 55. Ausführliche Schilderung von Rethels Krankheit und Tod bei Müller von Königswinter S. 166—175.





Es war im Jahre 1837, als Philipp Veit, damals Direktor des Städel'schen Kunstinstitutes zu Frankfurt am Main und Lehrer der Geschichtsmalerei an dessen Kunstschule, sein berühmtes Freskobild für das Institut vollendet hatte. In grofsen Zügen stellt es die Entwickelung der Germanen aus der Wildheit des Zustandes, mit welchem sie in die Geschichte eintraten, um bald für deren Gestaltung ein mafsgebendes Element zu werden, bis zu der Höhe der Kultur dar, auf welcher Deutschland der Welt den römischen Kaiser wiedergab und die von Italien verlorene Führung der Völker von Rom aus für sich in Anspruch nahm. Diese von den deutschen Königen in der Zeit der höchsten Macht kurze Zeit wirklich erreichte, dann aber Jahrhunderte hindurch im Kampfe mit den auflebenden Nationalitäten erstrebte Idee des alten römischen Weltreiches kam aber zu den Germanen geleitet von der Kirche, welche die höhere Kultur brachte und die Macht besafs, den störrischen Sinn des seine Eigenart hochschätzenden Germanen zu beugen, so dafs er sich wie dem Joche der Kirche schliefslich auch der weltlichen Herrschaft fügte und dadurch fähig wurde, der Träger des Weltgeschickes,

der Herrscher und Führer der Völker zu werden. In solchem Lichte liefs die nach dem Mittelalter und seiner Herrlichkeit gerichtete Sehnsucht den geschichtlichen Verlauf erscheinen, zwar nicht so, dafs er sich vollständig mit der Thatsache deckte, aber doch so, wie ein von deutscher Gesinnung erfülltes Gemüt wünschen und glauben mochte, dafs er sich vollzogen habe, und wie ein vom Glauben an die segensreiche Wirkung der Kirche überzeugtes Herz annehmen mufste, dafs er sich unter dem Schutze der Kirche gar nicht anders habe ereignen können. So spricht aus dem Bilde ein grofser geschichtlicher Sinn, welcher imstande ist, das Wesentliche des ereignisvollen Völkerlebens in seiner das Einzelne überdauernden, bleibenden Bedeutung zu erkennen und in markigen Zügen festzuhalten; es spricht aber zugleich aus ihm die tiefe Überzeugung der frommen Gesinnung, welche es nur für natürlich hält, dafs der Antrieb, das Grofse im weltlichen Treiben anzuregen und zu gestalten, nur von der Kirche ausgehen kann, dafs in ihrem Gefolge nicht nur die Macht eines Volkes sich entfaltet, sondern dafs unter ihrem Schutze auch die Künste in das Land einziehen, um die Gemüter zu erweichen, der barbarischen Gesinnung zu entfremden und der urwüchsigen Kraft erst die Schönheit der Gestaltung zu verleihen, und dafs sie in der durch die Kunst gewonnenen Zierde erst die wahre Gröfse erreicht, welche nicht nur durch die äufsere Gewalt, sondern auch durch den hoheitsvollen Zauber der Schönheit überwältigt und, statt zu schrecken, dauernd bannt und festhält.

In eben diesem Jahre 1837 kamen zwei junge Künstler nach Frankfurt, auf welche beide dieses Bild

einen mächtigen Eindruck machte, so dafs sie sich seinem Meister freudig anschlossen. Der eine, ältere, war der 27jährige Steinle, der bereits durch seinen sechsjährigen engen Verkehr mit Overbeck in Rom die entschiedene Richtung gewonnen hatte, die er sein Leben hindurch beibehielt, und die ihn in besonders hohem Grade zum kirchlichen Maler befähigte, ohne dafs seine grofse Begabung für die Erfassung des dramatischen irdischen Lebens dadurch zurückgedrängt worden wäre: wohl aber vermochte er es, die beiden Gebiete auseinanderzuhalten, ohne je die gemeinsame Quelle seiner Gesinnung und der ihn begeisternden Überzeugung zu vergessen. Damals war er, von dem in Wien herrschenden Geiste der Engherzigkeit in seiner Entfaltung zurückgehalten, nach Frankfurt gekommen, um hier in der Rheingegend aus der seit dem Auftreten von Cornelius da herrschenden gröfseren Auffassung der Kunst neue Nahrung für sein Schaffen und ein neues Gebiet für seine Thätigkeit zu gewinnen. Dafs ihn der in Philipp Veits Bild herrschende grofse Zug fesselte, ist nur natürlich; nicht minder aber auch, dafs er sich besonders von dem kirchlichen Geiste angezogen fühlte, dafs er durch ihn in seiner Richtung bestärkt und gefördert wurde und ihm in seinen Werken — wir denken besonders an die Fresken im Wallraf-Richartz-Museum in Köln — nacheiferte: so hat er, ohne Nachahmer zu werden, die Kraft der befruchtenden Wirkung als bleibenden Gewinn davongetragen.

Der andere, jüngere Künstler war Alfred Rethel, der jugendliche, 21jährige und doch schon als Meister anerkannte, frühreife Schüler der Düsseldorfer Akademie. Zwei wenige Jahre vorher unternommene Reisen hatten

ihm die Augen geöffnet und gezeigt, dafs in Frankfurt und München ein anderer Geist herrsche als in Düsseldorf. Auch ihn erfafste jetzt Veits Freskobild mächtig. Aber das, was er darin in erster Linie empfand, war der grofse geschichtliche Zug: die Art, wie der Übergang der Weltherrschaft von der Italia zur Germania dargestellt war, berührte seine stärkste Saite, die er schon hatte anklingen lassen, als er sechzehnjährig seinen Karl Martell schuf, der die Mauren besiegt, und die er nun in Düsseldorf hatte herabstimmen müssen, um sie dem gedämpften Ton einer schwärmerischen Stimmungspoesie anzupassen. Dafs dies nicht der richtige Ton für seine Natur sei, fühlte er wohl: so rifs er sich von Düsseldorf los und ging nach Frankfurt zu Philipp Veit: unter Veits Führung ist er der grofse Geschichtsmaler geworden, als welcher er sich seine bleibende Bedeutung in der deutschen Kunst errungen hat. Es ist zu bewundern, mit wie sicherem Takte er aus dem Widerstreit der herrschenden Richtungen, denen er teils sich anschliefsen konnte, teils aber auch gegenübertreten mufste, den Weg herausfand, welcher für seine Natur der einzig richtige war.

Seit einigen Jahrzehnten hatte in Deutschland Cornelius einen mafsgebenden Einflufs auf die Gestaltung der Malerei gewonnen: im Gegensatze zu der marklosen akademischen Kunstübung sollte sie wieder monumentalen Charakter tragen. Das Einzelereignis hat an und für sich keinen Wert: es gewinnt solchen erst durch die Bedeutung, welche es für das Ganze der Weltentwickelung hat, und erhält dadurch den symbolischen, sinnbildlichen Charakter, durch welchen es auch der Bildkunst möglich wird, eine Sprache für den grofsen

Gang der Weltgeschicke zu werden. So kann die Malerei zur Geschichtsmalerei werden: in ihr sollten nach der Auffassung von Cornelius alle jene »Fächer« untergehen, welche sich im Laufe der Zeit anspruchsvoll hervorgedrängt hatten, während ihre Bedeutungslosigkeit sie keineswegs zu so selbständigem Auftreten berechtigte. Nur das wirklich Grofse und Bedeutende sollte Gegenstand der Kunst sein, welche demgemäfs auch die wandelbare Existenz des Staffeleibildes möglichst vermeiden und die ausdauernde Festigkeit des Wandbildes wieder annehmen sollte: durch dieses verwüchse sie unlöslich mit dem Gebäude selbst zu einer Einheit, gewinne und verleihe dadurch eine über die Zufälligkeit der Erscheinung hinausgehende, bleibende, Wichtiges und Grofses verkündende und eben darum monumentale Bedeutung. Demgemäfs mufste auch das Nebensächliche der Erscheinung als solches behandelt werden. Die neubelebte Freskomalerei schien alle diese Forderungen zu erfüllen: sie gerade verwächst mit der Wand und dadurch mit dem Gebäude zu einer festen Einheit, und ihre Technik weist von vornherein alles kleinliche Hängenbleiben am Einzelnen und Nebensächlichen zurück. Zugleich ruft sie die Teilnahme aller wach, welche den Ort ihres Daseins besuchen: dieser wird aber naturgemäfs ein solcher sein, der durch seine Bestimmung grofse Massen heranzieht und fesselt. So hat gerade sie den Beruf, die Technik der monumentalen Malerei zu werden.

Mit dieser grofsen Auffassung der Aufgabe der Malerei ist Rethel seinem innersten Wesen nach aufs engste verwandt: wenn irgendwo der eingeborene Genius laut und vernehmlich spricht, so ist es bei Rethel der Fall,

wenn er den noch ganz jungen Künstler Geschichtskompositionen schaffen läfst, die überhaupt zum Besten gehören, was wir derart besitzen, und welche zeigen, wie der Sinn für das Grofse und Bleibende, der das Nebensächliche in seinem wahren Werte erkennt und verwendet, in dem jungen Meister ungesucht und als etwas Selbstverständliches lebt. Und dennoch trennt ihn eine wesentliche Verschiedenheit von Cornelius, die zwar nicht hinderte, dafs sie gegenseitig ihre Gröfse erkannten und aufs höchste schätzten, die es aber wohl hinderte, dafs sie gleiche Wege gegangen wären.

Das Problem, von welchem Cornelius der Denker bewegt wird, und das er zum höchsten Gegenstande seiner Kunst machte, ist ein transzendentes: ihn bewegt die Frage nach dem Verhältnis der Menschheit zur Gottheit, und zwar in dem Sinne, dafs er zum höchsten Ziele der Menschheit, ihrer Seligwerdung, die Hilfe der Gottheit als unumgänglich anerkennt. Wo daher die Menschheit in ihrem Streben mit höheren Kräften sich berührt, da findet er das ureigenste Gebiet seiner Kunst. Dabei weifs er, wenn er auch selbst nur an eine Offenbarung des göttlichen Wesens als an die mit der vollen Wahrheit sich deckende glaubt, sich doch vor der Einseitigkeit zu behüten, als ob das Göttliche sich nicht aller Orten und in den mannigfaltigsten Gestalten offenbarte: so versteht er es, das, was über die natürliche Kraft des Menschen hinausragt, das Göttliche, in allem zu erfassen, in der Sage, dem heidnischen Mythus wie in der heiligen Geschichte seines Glaubens, und gerade diese Schöpfungen sind es, welche sein innerstes Wesen am tiefsten offenbaren,

wie sie nach der Seite der künstlerischen Gestaltung hin seine gröfsten und bedeutendsten sind.

Rethel ist von einem anderen Problem erfüllt: es ist ein durchaus immanentes. Die Fragen, die ihn bewegen, bleiben innerhalb des Kämpfens und Ringens der menschlichen Natur auf Erden. Dabei steht ihm die Überzeugung von dem unausweichlichen Walten der ewigen Gerechtigkeit als Voraussetzung fest, so wie er sie in dem schönen Werke: »Die Nemesis verfolgt den Mörder« in ihrer schlichten Grofsartigkeit aufs ergreifendste zum Ausdrucke gebracht hat. Gerade diese Auffassung liefs ihn im Geschehen der menschlichen Dinge die Wendepunkte scharf und sicher erfassen, an welchen ein grofses Geschick zur Entscheidung kommt, so dafs die Wirkung räumlich und zeitlich eine weithin sich erstreckende ist. So gewinnt das Einzelereignis eine mafsgebende Bedeutung für die Weiterentwickelung der Menschheit, ja es wird symbolisch für das Geschick der Menschheit überhaupt.

Mit solchen Anlagen ausgerüstet kam Rethel als dreizehnjähriger Knabe nach Düsseldorf und ward bald das Wunder und der Stolz der Akademie. Diese, zuerst von Cornelius eingerichtet, stand seit dessen Berufung nach München (1826) unter der Leitung Wilhelm Schadows, der einst mit Cornelius zusammen an der Ausmalung der Stanza Bartholdy in der Casa Zuccari zu Rom gearbeitet hatte: die sämtlichen Fresken, die Geschichte Josephs darstellend und aufser von jenen beiden noch von Overbeck und Philipp Veit gemalt, sind jetzt von ihrer Stelle losgelöst und befinden sich in der Nationalgalerie zu Berlin. Schadow war von den Freunden derjenige, welcher für die monu-

mentale Malerei keinen Sinn hatte, der daher auch das Ölbild vorzog, da es seiner Richtung weit besser entsprach. Mit ihm war nach Cornelius ein anderer Geist in Düsseldorf eingezogen. Er vermochte es nicht, sich vom Modelle loszusagen: statt es zum Studium zu benutzen wie Cornelius und die römische Schar und dann frei zu schaffen, fafst er es als den Stab, an welchem er sich festklammert. Seine Idealität bestand darin, dafs er die Natur verweichlichte und versüfslichte: dies stimmte sehr gut zu seiner religiösen Auffassung, welche ein kräftiges Aufleben der Individualität nicht duldete, sondern sie in ein thatenloses Dämmerleben romantischer Träumerei versenkte. Aber auch wo der Bereich der weltlichen Geschichte in die Kunst hereingezogen wurde, da geschah es im Sinne einer krankhaften oder schwermütigen Stimmung. So entstand unter seiner Führung jene Richtung der älteren Düsseldorfer Schule, welche sich in den trauernden Juden, dem trauernden Hiob, dem trauernden Königspaare seine liebsten Gestalten schuf und schliefslich in den trauernden Lohgerbern ihre gerechte Verspottung fand, oder die in der Romantik des Räuberlebens eine gesuchte Poesie, eine ungesunde Gefühlsschwärmerei offenbarte. Da blieb nur eine Rettung übrig: sie war auf dem Wege zur Naturwahrheit zu finden. Sie wurde denn auch erstrebt. Da aber das Verständnis für das grofse Menschengeschick fehlte, so hielt man sich an die beiden Gegenstände, welche Naturwahrheit am lautesten predigen und am entschiedensten verlangen, an die Landschaft und das Genrebild: auf beiden Gebieten hat die Düsseldorfer Schule Bedeutendes geleistet.

All diesen Richtungen stand Rethel fremd gegenüber, und dennoch sollte er hier lernen, und er hat auch hier gelernt. So hat er die Technik des Ölbildes in einer Weise sich zu eigen gemacht, die für jene Zeit in Deutschland überraschend ist, und die zu seinen ersten Erfolgen nicht wenig beigetragen hat: selbst später ist er stets gerne zum Ölbilde zurückgekehrt. Auch was den Geist betrifft, in dem dort die Kunst betrieben wurde, hat er sich der herrschenden Richtung so weit angeglichen, wie es seine Natur gestattete. Da erscheint als erster Gegenstand eines durchschlagenden Werkes sein Bonifatius: aber nicht sowohl den Heiligen, als den durch den Glauben die Kultur bringenden »Wohlthäter«, den »Bonifacius« (nach der damaligen Auffassung des Namens) schafft er; nicht den in Glauben und Frömmigkeit sich Versenkenden, sondern den Handelnden stellt er dar, wie er mit dem Kreuze den Plan der Kirche zeichnet, welche aus dem Holze der gefällten heiligen Eiche erbaut werden soll (Nr. 33*. 257), wie er den Friesen den Glauben bringen will und von ihnen den Märtyrertod erleidet, noch im letzten Augenblick darauf bedacht, die Seinen davon abzuhalten, Gewalt mit Gewalt zu erwidern (Nr. 34. 255), und endlich, wie über seinem Leichnam sofort unter den Siegern Streit und tödlicher Kampf über den Besitz der Beute entsteht (Nr. 256). Überall bricht

* Die in Klammern beigesetzten Zahlen weisen auf die Nummern hin, mit welchen die angeführten Werke auf der »Rethel-Ausstellung« zu Frankfurt a. M. 1888 bezeichnet waren, und unter welchen sie in dem Katalog zu dieser Ausstellung mit Angabe von Gröfse, Technik, Jahr und Besitzer angeführt sind. Die Ausstellung war von dem F. D. Hochstifte in Frankfurt a. M. veranstaltet.

die Handlung durch und läfst die fromme Gesinnung zur That werden. Auch der Romantik der Rheinsage wendet er sich zu, indem er die Zeichnungen zu den Gedichten der Adelheid von Stolterfoth, dem »Rheinischen Sagenkreis« (Nr. 39—56), schafft: aber hier herrscht überall frisches Leben in der Handlung und im Vermeiden jener verschwommenen Idealität der Schule, die sich besonders in einer ideal sein sollenden Tracht auszudrücken bestrebt war: mit auffallendem Verständnis für die realistische Wahrheit vermag Rethel schon hier wirklich historische Erscheinungen zu geben, welche uns deshalb neben dem Eindruck innerer Wahrheit den Eindruck der Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit machen. Hier in Düsseldorf schafft er, gerade hierin der Schulrichtung möglichst nachgebend, seinen »Daniel in der Löwengrube« (Nr. 240. 339), den er später in Frankfurt malte, und mit dem er aufsergewöhnlichen Beifall errang, ein Beweis, wie die Düsseldorfer Richtung eine tief in der Zeit liegende, sie beherrschende Empfindungsweise berührte. Da sehen wir die thatenlose, fromme Ergebung, die Wirkung einer höheren göttlichen Kraft, die von dem prophetischen Jüngling unsichtbar ausstrahlt und nur in der Wirkung auf die wilden Tiere sichtbar wird; da erscheint jene ideale Kleidung, deren Reichtum in seltsamem Widerspruch mit den nackten Füfsen steht; da zeigt sich jene glänzende Farbenpracht der Öltechnik, die damals überraschend und überwältigend wirkte: wenn irgendwo, so steht hier Rethel in dem Banne der Schule und entfernt sich eben dadurch von seinem sonstigen Wesen. Noch einen Schritt weiter geht er in der einen Zeichnung zu den »Rheinsagen« von A. Reumont: Kaiser

Karl und Fastrada. Der alte Kaiser sitzt traumverloren an dem Wasser, an das er durch den Ring der Fastrada gebannt ist. Hier ist jenes träumerische, thatenlose Hindämmern, jene marklose Romantik, welche sich in dem Ahnenlassen einer geheimnisvollen Kraft gefällt: nur beruht die Annahme dieser Zauberkraft auf einem willkürlichen Spiele der Phantasie, und der Mensch ist ihr willenlos preisgegeben, ohne auch nur die Möglichkeit zu haben, seine Persönlichkeit, die Kraft seines Willens und Denkens in Gegenwirkung treten zu lassen. Es hört also die Grundbedingung alles Handelns auf und mit ihr jede sympathische Wirkung der Kunst: an ihre Stelle tritt ein geheimnisvolles Erschauern vor ungekannten höheren Mächten, eine Wirkung, welche dem schauerlich-schönen Gruseln beim Hören grausiger Märchen aufs nächste verwandt ist und ebendeshalb die Lieblingsstimmung der Zeit ungesunder romantischer Schwärmerei war.

Allein als ob die gesunde Natur Rethels sich gegen solche Gefühlsschwelgerei empörte, treibt sie ihn, nebenher eine Reihe von Werken zu schaffen, welche freilich nur Zeichnungen geblieben sind: sie zeigen aber, wie das, was das eigentliche Wesen des Künstlers ausmacht, sich durcharbeitet, wie er in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges bewufst bleibt, der ihn zur Klarheit führen sollte. Da schafft der Achtzehnjährige im Jahre 1834 das herrliche Blatt: Das Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach (Nr. 35). Hier ist nichts von unklarem Hindämmern: mit festen Zügen wird die Geschichte erzählt, so dafs jeder, auch wenn er nichts von der Schlacht wüfste, den Vorgang versteht. Unten die höhnenden Ritter in Eisen gehüllt,

oben die Bauern mit der ungeschützten Brust: ihr Schutz ist ihr Gottvertrauen, ihre Manneskraft, ihr Todesmut — da können wir uns leicht den Vorgang weiterdichten. Die feste Überzeugung von dem Walten einer göttlichen Gerechtigkeit kann nur denen den Sieg zusprechen, welche aufser ihrer eigenen Kraft die fromme Gesinnung einzusetzen haben. Und welche Charakteristik in den Köpfen, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, wie wird durch die eine Veranlassung eine Fülle von Stimmungen lebendig, je nach der Eigentümlichkeit der einzelnen Naturen: feste Sicherheit, sorgenvolles Nachsinnen, banges Ausspähen der Jugend nach dem erfahrenen Alter, Freudigkeit und Ungeduld, zerknirschte Versenkung wie zu reuevollem Gebete, und nicht nur bei den zunächst Knieenden, sondern bis in die Ferne zeigen alle Gestalten dieses Leben, diese Kraft, diese Fülle des Ausdrucks. Wir aber fühlen, dafs wir vor einem Wendepunkt grofser Entscheidung stehen, bei dem es sich kaum nur um die Entscheidung über die handelt, die wir sehen, sondern um den Kampf zweier Stände, deren einer die verwelkende Blüte einer dahinschwindenden Zeit darstellt, deren anderer aber uns das Heraufziehen einer neuen Zeit ankündigt. In dasselbe oder die nächsten Jahre fallen die Blätter: Winkelrieds Tod (Nr. 36), Gottfried von Bouillon (Nr. 37), die von gleichem Geiste, von gleicher Kraft erfüllt sind, und als ob uns der Künstler das Ziel und die Erlösung aus all diesen Kämpfen zeigen wollte, läfst er die Vertreter der drei Stände vereinigt dahinschreiten, von Wolken getragen, damit sie als symbolische Gestalten sich um so deutlicher verkünden (Nr. 38). So wie der Ritter und der

Bauer friedlich an den Geistlichen sich schliefsen, so wohnen unten Kirche, Schlofs und Kornacker friedlich nebeneinander: oben aber erscheint Gott mit der Schriftrolle, welche das erlösende Wort verkündet: Liebet euch unter einander. In späterer Zeit läfst der Künstler als vereinigendes Element die Musik eintreten: auch die Kunst hat göttlichen Gehalt und göttliche Kraft und kann den Frieden auf Erden unter den Menschen trotz der Verschiedenheit ihrer Lage zu stande bringen (Nr. 243).

Allein Rethel fühlte sehr wohl den Zwiespalt zwischen diesen Werken seiner eigensten Natur und der Lehre, die ihm gepredigt wurde: entweder mufste er sich dieser mit ganzer Seele anschliefsen oder sich von ihr losreifsen. Er wählte das letztere und damit den Weg, auf dem er sich selbst wiederfinden konnte: er verliefs Düsseldorf. Aber mit sicherem Gefühle für das Richtige wendete er sich nicht zu Cornelius nach München, sondern zu Veit nach Frankfurt. Auch Veit hatte freilich eine Richtung, welche ihrem Gehalte nach mehr mit der des Cornelius verwandt war als mit der eigentlich weltlichen Geschichtsmalerei: allein er hatte eine minder überwältigende Individualität als Cornelius. Wer zu diesem ging, mufste ihm folgen, ohne sich recht eigenartig entwickeln zu können: wollte er dies, so war es ein Abfall von dem Meister. Veit dagegen hatte ein feines Verständnis für die Eigenarten seiner Schüler und zwang sie nicht auf seinen eigenen Weg. So war er, unterstützt von einer gründlichen und vielseitigen Bildung, in hohem Mafse zum Lehrer geeignet, der es als seine höchste Aufgabe erkennt, die vorhandenen Keime hervorzulocken und zu fördern,

nicht aber sie auszurotten und durch Fremdartiges zu ersetzen, was auf diesem Boden doch nur ein kümmerliches Leben führen konnte. Und Rethel fand in der That, was er suchte: schon 1838 schreibt er an die Eltern: »Dem Veit meinen glühendsten Dank; er ist der irdische Wegweiser, der mir den so lange vermifsten, echten und richtigen Weg angewiesen hat.« Diese Erkenntnis erhielt sich bei ihm dauernd. Von Rom aus, wohin er 1844 gegangen war, schreibt er: »In den Werken der alten Meister habe ich die Bestätigung gefunden, dafs ich auf dem rechten Wege bin. Dies verdank' ich dem Veit. Dank aus voller Seele ihm!«

Wenn nun Rethel auch zunächst seine Düsseldorfer Entwürfe ausführte — Daniel in der Löwengrube, der h. Martin teilt seinen Mantel (Nr. 14. 61. 62. 63), die Auffindung der Leiche Gustav Adolfs (Nr. 16) mit der eigentümlichen Fackelbeleuchtung und dem Nachtdämmer, was zeigt, wie sich Rethel gerade ein koloristisches Problem gestellt hatte —, so erfolgte doch bald eine entschiedene Umwandelung, die unter anderem sehr klar an seiner berühmten Nemesis hervortritt: das in Öl ausgeführte Bild befindet sich jetzt im Besitze des Barons von Reuter in St. Petersburg. Der Düsseldorfer Entwurf, der noch im Originale vorliegt (Nr. 59) und im »Nachlasse« durch die Photographische Gesellschaft vervielfältigt worden ist (Nr. 269), zeigt die Aufgabe noch nicht einheitlich gelöst. Die über dem Mörder schwebende Gestalt hält das Schwert gehoben und aufser der Sanduhr die Wage: sie selbst trägt die Augen verbunden und daher den Kopf etwas seitwärts gehalten, wie Blinde, die auf scharfes Hören an-

gewiesen sind. Hier sind Nemesis und Justitia noch nicht klar geschieden. Es sollte sich jedoch nicht um die weltliche Gerechtigkeit handeln, der allerdings mancher Mörder entgeht, sondern um die ewig waltende Nemesis, die, selbst wo der Arm der weltlichen Gerechtigkeit gelähmt ist, ihr Amt unentrinnbar ausübt. In der in Frankfurt gemachten Ausführung, nach der eine Lithographie (Nr. 242), von Schertle eine Tuschzeichnung (Nr. 346) existiert, schwebt die Nemesis offenen Antlitzes und freien Blickes über dem fliehenden Mörder, auf welchen sie mit der göttlichen Ruhe vollster Sicherheit herabschaut, indem sie das Schwert über ihn senkt; die linke Hand hält hoch erhoben die halb abgelaufene Sanduhr: der Augenblick, in welchem der Mörder trotz seiner rasenden Hast der Strafe nicht mehr entrinnen kann, ist nicht mehr weit. In der Ferne liegt der Erschlagene; an Stelle des aufgehenden Mondes ist der letzte Schimmer der bereits unter den Horizont gewichenen Sonne getreten, und durch die einsamen Sträucher der öden Haide saust, mit dem Verbrecher um die Wette dahinstürmend, die rasende Windsbraut. Dieser stürmischen Bewegung gegenüber macht die feierliche Ruhe der erhabenen Gestalt der Nemesis einen noch gröfseren Eindruck. Man empfindet dies in erhöhtem Grade, wenn man dies Werk mit dem berühmten Bilde Prudhons im Louvre vergleicht (abgeb. bei Dohme, Kunst und Künstler des XIX. Jahrhunderts, Nr. 11, S. 25): Gerechtigkeit und Rache verfolgen den Mörder. Von der Rache angestachelt, die als Erinnys die Fackel trägt und nach dem Mörder gierig greift, zückt die Gerechtigkeit das Schwert: in der Linken hält sie die Wage. Überall ist Leben und wildeste Be-

wegung. Schmarsow bemerkt dazu sehr richtig: »Wir dächten Themis gern nur als unbeugsames Prinzip in ruhig thronender Majestät.« So hat Rethel, nachdem er zuerst Gerechtigkeit und Nemesis in einer Gestalt verbunden hatte, mit voller Klarheit die Nemesis, nicht die Themis, gestaltet, während er die Furien in das Gemüt des Verbrechers selbst verlegt. Es wäre nicht undenkbar, dafs Rethel durch irgendwelche Nachricht über Prudhons Werk die Anregung zu dem Gegenstande erhalten hätte: es träte dann deutlich hervor, wie er mit wachsender Klärung die Aufgabe endlich so löste, wie sie allein als die innerlich notwendige, als die der Sache ganz entsprechende zu denken ist.

Dafs Rethel in solcher Weise zu einer schärferen Fassung des künstlerischen Gedankens und dadurch auch zu einer deutlicheren und packenderen Darstellung kam, verdankte er ganz besonders dem uneigennützigen Freunde, den er in Frankfurt in Dr. Hechtel, Lehrer am Gymnasium, fand. Dieser war tief ergriffen von dem Genius des jungen Künstlers und deshalb aufs eifrigste bestrebt, ihm förderlich zu sein. Es war dies gerade für den jungen Geschichtsmaler von der höchsten Bedeutung: geleitet von dem tüchtigen Gelehrten, der nicht müde wurde, ihm die Quellen herbeizuschaffen und mit ihm durchzuarbeiten, gewann Rethel nicht nur erweiterte Kenntnisse, sondern sein klares Urteil, sein freier Blick, sein sicheres Gefühl für das Wesentliche und Bedeutsame in der Geschichte wurden immer reifer und fähiger, sich gröfsere Aufgaben zu stellen oder seine Aufgaben mit gröfserem Sinne zu erfassen.

So hat Rethel damals eine Reihe biblischer Gegenstände behandelt. Vielleicht am charakteristischsten

ist sein Hiob (Nr. 60. 295). Während in Düsseldorf von »den stillfrommen und duldenden Thränenkünstlern, die da meinen, ein gen Himmel geschlagenes Auge und eine recht einfältige Silhouette der Figur sei der Abdruck eines echt christlich demütigen Künstlergemütes« (Brief Rethels an seinen Bruder Otto, aus Frankfurt, 16. Mai 1842), das tiefe Trauern und thatenlose Hinbrüten dargestellt wurde, wie es in Frankfurt das grofse Bild des Städel'schen Institutes, »Hiob und seine Freunde«, von Hübner zeigt, ist hier alles in entschiedenster Bewegung, besonders die Freunde begnügen sich nicht, ihre Trauer auszusprechen: sie bricht in heftigen Gefühlsäufserungen hervor, die sich auch sichtbar wie im Gewandzerreifsen kundgeben. Hierher gehört das vom Künstler selbst radierte Blatt, wie Jakob die Kunde von dem angeblichen Tode seines Sohnes erhält (Nr. 157), dann wie Moses, dem Josuah das tief unten um das goldene Kalb tanzende Volk zeigt, in wildem Grimme die Tafeln zerschmettert, die er bereits hoch gehoben hält, um sie zu Boden zu werfen (Nr. 65), hierher das herrliche Blatt, wie Josuah die Bundeslade durch den Jordan führt, dessen Wellen aufschäumen, während die glaubensstarken Männer die Lade tragen und Josuah mit leiser Gebärde sie zu langsamem Gehen auffordert: er selbst schaut glaubensfroh zum Himmel (Nr. 66). Eine Reihe von Darstellungen sind dem Leben Davids entnommen (Nr. 290—292): als besonders schön und eigenartig sei sein Kampf mit dem Löwen und dem Bären zum Schutze der Lämmer hervorgehoben, ferner das Blatt, welches den am Baume hängen bleibenden Absalom darstellt (Nr. 294). Überall zeigt sich die lebendigste Bewegung, überall die Fähigkeit, gerade

den Augenblick festzuhalten, der am deutlichsten den Verlauf der Handlung erkennen läfst.

Diese Kunst des Erzählens fand ihre Verwendung in der Illustration, hier und da in religiösen Werken, für die er auch im Neuen Testamente die handlungserfüllten Ereignisse zu erfassen verstand, wie in der Bekehrung des Kerkermeisters durch Paulus (Nr. 85. 186) und in dieses Apostels eigener Bekehrung (Nr. 107); häufiger aber in Werken der weltlichen Geschichte: so besonders in einer Anzahl von Zeichnungen für Rottecks Weltgeschichte (Nr. 159—182). Aber schon regte sich sein Bestreben, das Einzelgeschehen aus seiner Vereinsamung herauszunehmen und in einen grofsen Zusammenhang zu stellen: gerade in der Erkenntnis des inneren Zusammenhanges der Geschehnisse bewährt sich der weite Blick des Historikers am sichersten. So schildert er in einem sehr schönen, auch lithographierten Blatte Gutenbergs Erfindung in ihren mannigfaltigen Wirkungen (Nr. 72. 241). In der Mitte des grofsen Blattes sehen wir den Erfinder selbst, der eben den ersten Druck aus der Presse nimmt und den erstaunten Mitarbeitern zeigt. Links und rechts auf besonderen Feldern zeigen sich die nächsten Wirkungen. Links weist ein Dominikaner entsetzt auf ein angeheftetes Blatt hin und sucht die frommen Zuhörer im Banne der Dunkelmänner zu erhalten, rechts dagegen wird die Jugend zu humanistischen Studien geführt, durch die es in Kopf und Herzen hell wird. In der oberen Reihe lehrt das Mittelbild, wie auch die Kirche die neue Erfindung zu ihren Missionen zu nützen weifs. Während rechts das Studentenlied den herzerquickenden Humor enthüllt, weist die revolutionäre

Masse links auf den Maueranschlag, der mit seinen verführerischen Worten Liberté, Egalité, Fraternité goldene Berge verspricht. In der unteren Reihe erscheint in der Mitte die Stadt Mainz mit dem Gotte des Rheins und der Moguntia, während links in höchst humoristischer Weise im Lesezimmer das Studium des Neuen und Neuesten betrieben wird, rechts aber in der Spinnstube der Geist an dem guten Alten, an der Bibel erquickt wird. Ein zweites Blatt (Nr. 64) zeigt uns Schiller, umgeben von seinen dramatischen Werken, deren jedes durch eine Szene charakterisiert ist. In diese Reihe gehört auch der Makkabäerschild (Nr. 125, veröffentlicht von Heydemann in v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1885, S. 208 ff; vgl. dazu meine Erklärung ebenda S. 287), das schöne Blatt, in welchem des segnenden Vaters Gottvertrauen seinen vollsten Ausdruck findet, indem sich vor seinem geistigen Auge all die Szenen wiederholen, die er seit seiner Jugend als Beweise dafür kennen gelernt hat, wie sein Gott die Frommen seines Volkes unterstützt und rettet. Diese Szenen hat der Künstler um das Mittelbild als Band aneinander gereiht, so daſs das Ganze den Eindruck eines runden Schildes macht, welche Form vielleicht mit angeregt ist durch das Wort: »Gott ist mein Schild«: das unbedingte Gottvertrauen als die beste Hut, den besten Schutz giebt aber hier der Vater seinem Sohn als Segen mit, indem er ihm, darauf bauend, sagt: »Darum fürchtet euch nicht vor der Gottlosen Trotz, denn ihre Herrlichkeit ist Kot und Würmer.«

Während die beiden ersteren Werke im Auftrage der Dondorf'schen Kunstanstalt zu Frankfurt a. M.

entstanden sind, gehört das letztere zu den aus eigenem Antriebe geschaffenen Werken, die uns den sichersten Einblick in das Schaffen des Meisters thun lassen. Diese Arbeiten zeigen uns Ende der dreifsiger Jahre in Frankfurt mit Vorliebe die Beschäftigung Rethels mit der deutschen Geschichte, zumal mit den Kaisern. Da finden wir Heinrichs I. Schlacht gegen die Magyaren bei Merseburg (Nr. 67) und zwei Szenen aus dem Leben Rudolfs von Habsburg (Nr. 73. 74): wie er Werner über die Alpen geleitet und wie ihm vor Basel die Kunde von seiner Erwählung zum deutschen König mitgeteilt wird, beides Werke von schönster Erfindung und vollendeter Schärfe der Charakteristik. Man möchte sie als Vorarbeiten für das Werk betrachten, das seine grofsartigste Schöpfung werden sollte, das aber auch eine Fülle des Leides über ihn ergofs. So wie einst Michelangelos höchste Wünsche in Erfüllung zu gehen schienen, als ihm das Juliusgrabmal aufgetragen wurde, dies ihm aber fast für den ganzen Rest seines Lebens eine nie aussetzende Quelle von Pein und Leid wurde, so geschah es Rethel, als ihm im Wettbewerbe um die Ausschmückung des Aachener Kaisersaales der Sieg zu teil wurde: dieser Triumph gestaltete sich für den Rest seines Lebens zu einer unerschöpflichen Quelle von Weh und Leid.

Es war im Jahre 1840, als der vierundzwanzigjährige Künstler den Sieg errang: es hat nicht weniger als sechs Jahre gedauert, bis die vielfach bereiteten Hindernisse endlich durch den Willen des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelms IV. beseitigt waren und die Ausarbeitung anfangen konnte, und noch ehe diese zur Hälfte gediehen war, begann die zuerst in selbst-

quälerischem Trübsinn sich äufsernde Krankheit ihre vernichtende Kraft auszuüben, der dann der Meister allzufrühe erliegen mufste.

Die Entwürfe zu den Aachener Kaiserfresken, die nur zum Teile zur Ausführung gekommen sind, bezeichnen den Höhepunkt von Rethels Schaffen. Nirgends wie hier hat er es verstanden, die Geschichte mit grofsem Blicke zu erfassen und die bezeichnendsten Augenblicke herauszugreifen, welche sich uns sofort als Marksteine in der Entwickelung unseres Volkes offenbaren und eben dadurch eine weit über die einzelne Begebenheit hinausgehende Bedeutung erlangen. Da es nun aber der Meister zugleich verstanden hat, den einzigen Augenblick, der allein aus der Fülle des Geschehens dem Bildkünstler zur Verfügung steht, so packend zu gestalten, dafs er unsere Teilnahme immer aufs neue an das Bild zu ketten vermag, so entstehen Schöpfungen, welche wir als zu den höchsten der geschichtlichen Kunst gehörende zu bezeichnen haben. Gerade bei dieser Aufgabe kam es nun in erster Linie darauf an, einen Hauptgesichtspunkt zu gewinnen, unter welchem Karls Wirken in der That als das eines grofsen Menschen erscheinen mufs. Das aber ist bei einem Fürsten nur dann der Fall, wenn er seine Zeit nicht nur so weit versteht, dafs er die rechten Mittel für die gerade gegenwärtige Lage zu ergreifen weifs, sondern wenn er das Wesen seines Volkes und dessen augenblicklichen Zustandes so erfassen kann, dafs er seiner Zukunft den richtigen Weg weist und so auf Jahrhunderte hinaus bestimmend auf es einwirkt, indem er dauernd seine besten Kräfte zu entfalten das Geschick und die Kraft hat. So stand das Germanentum

zur Zeit Karls auf einem wichtigen Wendepunkt: sollte es auf dem Wege zur Weltherrschaft weiter gehen und dies Ziel, zu dem es seine Kraft, sein gewaltiges Auftreten gegen das Romanentum befähigte und bestimmte, auch wirklich erreichen, so mufste es sich die hohe Kultur des italischen Wesens zu eigen machen und den dort abgestorbenen oder doch erschlafften Trieb mit seiner urwüchsigen Kraft erfüllen und andererseits diese Naturkraft zu höherer Kultur bändigen, indem es sich das bleibend Wertvolle von dorther aneignete. Das Band aber, welches die beiden so verschiedenartigen Völkernaturen und Kulturstufen vereinigte, war das Christentum, dessen tiefe und gemütvolle Erfassung durch die Germanen nicht nur ihm selbst neue Bahnen erschlofs, sondern dessen sittenbändigende, die rohe Kraft zu veredelter Entfaltung führende, seelengewinnende und seelenbeherrschende Macht sich gerade beim deutschen Volke fruchtbringend und wirksam erwies. Karl erkannte dieses Wesen seiner Religion aufs tiefste: wo er erscheint, da bringt er das Christentum mit, da bildet das Kreuz die Ergänzung zum Schwerte und macht dies unbesiegbar, indem es den Samen in die Furchen streut, welche das Schwert gezogen hat. So wirken Karls Politik und siegreiche Gewalt, die läuternde Kraft des Christentums und die auf dem Boden der antiken Welt erwachsene italische Kultur an der Schöpfung jener neuen Welt und jener modernen Kultur, deren Entstehen und Blühen sich an den Namen Karls knüpft und ihm mit Recht den Beinamen des Grofsen verleiht. Rethel aber hat nicht nur diese wirkenden Kräfte einer neu erwachsenden Welt verstanden: er hat sie auch bildnerisch in klarer und

mächtig zu Herz und Geist sprechender Weise zum Ausdruck zu bringen vermocht, indem er sie an die Person des Königs selbst zu fesseln wufste, der für die Erscheinung ebenso ihr Träger wurde, wie er für ihre Belebung der Ausgangspunkt war.

Es mag zunächst auffallen, dafs Rethels Darstellungen aus dem Leben und Wirken des grofsen Karl mit dem Bilde des toten Kaisers beginnen (Nr. 86. 96. 203). Aber wie könnte dessen gewaltiges, die Jahrhunderte überdauerndes Wirken besser geschildert, packender zur unmittelbarsten Empfindung gebracht werden, als wenn wir sehen, wie der spätere Kaiser Otto III. der noch immer übergewaltigen Erhabenheit des Toten seine Huldigung darbringt und sich in Demut vor seiner von ihm so tief empfundenen Gröfse beugt? Denn in der That, dieses Otto Hinabsteigen entspringt keiner Neugier, keiner frevlerischen Rücksichtslosigkeit gegen den Toten der eigenen Neigung zu liebe: dieser Otto fühlt sich getrieben, den grofsen Mann, dem er so gerne nacheifern möchte, und der ihm im Leben und Wirken doch ewig unerreichbar bleibt, wenigstens von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Da aber packt es ihn übermächtig, und demütig beugt er sich vor dem heiligen Staube, dessen verwitterte Gestaltung noch immer von der geheimnisvollen Majestät der wahren Gröfse durchdrungen ist. Wir aber, die wir, ihn betrachtend, mit hinunter in die Gruft steigen, beugen uns mit ihm und sind nun um so begieriger, das Leben und die Thaten dessen zu schauen, der auch im Tode noch so gewaltig wirkt. Und nun steigen wie eine Erläuterung und Bestätigung solchen Huldigens die grofsen Bilder des lebensvollen Wirkens

des gewaltigen Mannes vor uns auf, und wir folgen ihnen um so lieber, als wir ja nun empfunden haben, dafs mit seinem irdischen Dahinwelken, das unausbleiblich war, sein Nachwirken in der Welt und der Menschheit nicht zugleich ein Ende erreicht hat.

Die nun folgenden räumlich ausgedehnteren sieben Bilder geben in markigen Zügen das immer gewaltigere Wachsen der Macht des grofsen Königs und Kaisers. Noch bedeutsamer wird es, wenn wir die nicht ausgeführten Entwürfe hinzunehmen, die notwendig sind, um Rethels grofse Auffassung ganz erkennen zu lassen. Überall erscheint Karl als der Mittelpunkt der Handlung: ist es doch seine beherrschende Persönlichkeit, die nicht nur künstlerisch zur Darstellung kommen sollte, sondern die auch thatsächlich das treibende und belebende Element war. Da sehen wir ihn zuerst in der energischen Bekämpfung des Heidentums (Nr. 87. 204): die Irmensäule liegt gestürzt am Boden, der König aber hält die Siegesfahne mit dem Kreuze, dem Symbole der neuen Herrschaft und der neuen Zeit. Damit aber dies kirchliche Element klar und deutlich erscheine, steht bei dem weltlichen Herrn der Bischof, jener berühmte Turpin, der den König als sein geistliches Widerspiel, als die kirchliche Ergänzung zu des Fürsten weltlichem Walten überall im Frieden wie in der Schlacht begleitet. So finden wir ihn auch im zweiten Bilde (Nr. 88. 205), welches schildert, wie der König die heidnischen Mauren niederwirft. Rethel dachte von seiner Kunst noch zu grofs, als dafs er ihr die unlösbare Aufgabe hätte stellen wollen, den wirklichen Verlauf der Schlacht zu malen. Er wufste, dafs die Bildkunst eine solche Aufgabe nur symbolisch lösen kann, dann aber

gerade die grofse Wirkung erreicht, die durch kleinlich naturalistisches Bestreben unrettbar verloren geht. So zeigt er uns Karl, wie er hoch zu Rofs und das Schwert schwingend die Fahnenstange des Bannerwagens der Feinde ergreift und, indem er sie mit mächtiger Hand zerbricht, das die Hoffnung der Feinde tragende Zeichen niederreifst: mit ihr sinkt das Glück der Mauren zu Boden, und der Sieg gehört Karl und der Kirche — hinter ihm reitet Turpin, das Kreuz im Triumph erhebend. Da wenden sich die Mauren entsetzt zur Flucht: sie hatten sich auf irdische List verlassen, als sie die Pferde der Christen mit Fratzenmasken erschrecken wollten. Karl war der irdischen List mit irdischer Klugheit begegnet: er hatte den Pferden die Augen verbinden lassen, und nichts hemmt ihren alles niederschmetternden Ansturm. Aber mit Karl kämpft mehr als die irdische Klugheit: mit ihm sind »Gott und seine Scharen«.

War es ihm hier in Spanien gelungen, neues Gebiet zu gewinnen und die Marken des Reiches zu schützen, so sucht er sein Reich auch in Italien durch Niederwerfung des Langobardenreiches zu sichern (Nr. 89. 206): Pavia ist erobert, das gefangene Königspaar wendet sich schmerzvoll und scheu weg; es will nicht mit ansehen, wie Karl in das Thor der Stadt einreitet, siegreich die erkämpfte Krone tragend und doch voll Demut: er wagt es nicht, sie mit der nackten Hand zu berühren, da sie die Reliquien der Nägel vom Kreuze Christi in dem eisernen Reife birgt, den die goldene Krone schützend umschliefst.

Den Höhepunkt erreichten diese Bemühungen, den Bestand des Staates zu sichern, als es dem Könige

gelungen war, den grofsen Stamm der Sachsen dauernd seinem Reiche zuzufügen. Und doch wurde trotz aller weltlichen Siege dieser Erwerb erst dadurch gesichert, dafs die Sachsen sich nicht nur dem Schwerte Karls, sondern dem Kreuze der Kirche fügten. Dieser grofse, für alle Zukunft die Sicherheit verbürgende Erfolg verkörpert sich in der Taufe Wittekinds (Nr. 90. 207): wohl fühlt man, wie es dem Manne schwer wird, das Knie zu beugen, wie er schauert, das Wasser der Taufe zu empfangen: so ist hier wirklich Unterwerfung, während Karl, trotzdem auch er kniet, doch der siegreiche Herrscher ist, der endlich den Erfolg seiner langjährigen Kämpfe vor Augen sieht und mit Demut und doch als etwas Selbstverständliches einheimst. Und mit dem Sachsenfürsten beugt sich das Sachsenvolk: seine Fahne neigt sich vor dem König der Franken. So werden die beiden Stämme zusammengeschweifst, und die ahnungsvoll in die Zukunft vordringende Phantasie mag sich des Gegenbildes freuen, wie der hier sich beugende Stamm bald an die Spitze des ganzen Volkes treten und ihm die Könige schenken wird, die seinen schwankend gewordenen Bestand aufs neue gründen sollen. Erst dadurch erscheint die ganze Tragweite dieses grofsen Augenblicks, der die Keime einer neuen, umgewandelten und doch das Gröfste treu bewahrenden und ausgestaltenden Zukunft in sich trägt.

War Karl so durch die That zum Herren eines Weltreiches geworden, so durfte die äufsere Bestätigung, mit ihr aber zugleich die tiefere Berechtigung nicht fehlen. Indem er von der Kirche als römischer Kaiser anerkannt wird, erhält er zugleich den dadurch als Ausflufs göttlichen Willens sich offenbarenden Beruf,

die gesamte christliche Welt, so wie sie der Idee nach einen geistlichen Führer und Oberherrn hat, unter seinem Szepter zusammenzufassen und so die Vorstellung des internationalen Weltreiches, welches Hand in Hand mit der internationalen kirchlichen Herrschaft gehen soll, zu verwirklichen. So krönt denn Leo III. den in stiller Andacht vor dem Altare des Herrn knieenden Fürsten und schenkt damit dem nichts von solchem Beginnen Ahnenden durch seine That die äufsere Bestätigung dessen, was dieser schon als seine Lebensaufgabe erfafst hat (Nr. 91. 208).

Aber damit sinkt Karl nicht zum gehorsamen Diener der Kirche herab: er ist ihr Schutzherr und behält sich das Recht vor, in ihr Ordnung zu schaffen, wo es not thut. So geschieht es mit der Lösung der damals brennenden Frage der Bilderverehrung. Auf der Kirchenversammlung zu Frankfurt läfst er den Grundsatz verkünden, dafs nicht das Bild selbst verehrt werden solle, dafs es vielmehr nur Symbol sei, dafs ihm aber als solchem die Kirche nicht verwehrt sein solle (Nr. 94). Und da sich durch solches Thun weltlicher und kirchlicher Art sein Ruhm als Weltbeherrscher verbreitet, so schickt der Kalif Harun al Raschid Gesandte, um dem grofsen Kaiser Geschenke zu bringen (Nr. 93). Diese beiden für die Gesamtauffassung Karls so wichtigen Darstellungen durften nicht ausgeführt werden. Das erstere besonders liefs die Kirche nicht in der Stellung über dem Kaiser erscheinen, wie es dem Sinne der damals in Aachen herrschenden Partei entsprach. Viel eher konnte dies bei dem nächsten zur Ausführung gelangten Bilde der Fall sein. Karl erscheint hier, von seiner Familie unterstützt, als der

fromme Kirchenbaumeister (Nr. 92. 209). Er selbst zeichnet den Rifs zur Aachener Palastkapelle, und unter seiner Leitung vollzieht sich der Bau. Diesem Werke seinen Beifall zu spenden, sendet der Papst antike Säulen, welche eben ankommen und dem Kaiser von dem päpstlichen Legaten übergeben werden.

Die so gegründete Macht soll aber nicht an der Person haften: sie soll von Geschlecht zu Geschlechte gehen. Karl selbst ist es, der diesem Gedanken Ausdruck verleiht, indem er noch zu Lebzeiten den Sohn und Nachfolger die Krone sich aufsetzen läfst (Nr. 95. 210). So ist nach der Idee des Künstlers der Zusammenhang des Waltens des einen Kaisers mit der ganzen auf ihm sich aufbauenden Nachwelt gewahrt, und er durfte es unberücksichtigt lassen, wie die thatsächliche Weiterführung der nächsten Nachfolger sich gestaltete. Der dichtende Künstler hat das Recht, das Ganze der Entwickelung im Auge zu haben, und ebenso wie er die Reihenfolge der Bilder nach idealem Gesichtspunkte, nicht nach der realen Zeitfolge gestaltete, so durfte er auch, um das Nachwirken des grofsen Kaisers anzudeuten, über den raschen Verfall seines Geschlechtes fortgehen — das Reich ist das Bleibende, nur die Führer wechseln.

Die Verzögerung in der Ausführung der Fresken in Aachen gereichte diesem Werke selbst zu grofsem Schaden, da Rethel es nur zur Hälfte eigenhändig ausführte: für seine Kunst war diese Frist von etwa sechs Jahren nicht verloren. Wir verdanken gerade dieser Zeit eine Reihe von Schöpfungen, welche den Künstler auf der Höhe der mit den Aachener Entwürfen erreichten Meisterschaft zeigen. Dahin gehören seine

Kaiserbilder im Kaisersaale zu Frankfurt a. M. Von ihm rühren Philipp von Schwaben, Maximilian I., Karl V. und Maximilian II. her (Nr. 9. 10. 20—23. 77—82. 188). Besonders bei Karl V. drängt sich die Erkenntnis auf, dafs das Porträt die Art des Geschichtsbildes ist, die allein in der modernen Zeit den Anforderungen der Kunst und des sich immer reicher gestaltenden Lebens entspricht. In älteren Geschichtsepochen entschwinden nicht nur unserer Kenntnis die grofsen Massen, sondern sie treten auch thatsächlich hinter der einen grofsen leitenden Persönlichkeit als dem mafsgebenden und entscheidenden Faktor zurück. Je mehr die Kultur wächst, je bedeutsamer weitere Kreise als wesentlich mitentscheidende Kräfte eintreten, desto mehr erfordert es die Berücksichtigung der wirklichen Thatsachen, dafs auch sie als mitwirkend und ausschlaggebend in Betracht kommen, zumal in unserer modernen Kunstrichtung, die sich möglichst bemüht, die Dinge darzustellen, wie sie thatsächlich gewesen sind. Wie soll nun ein grofses, umfassendes Ereignis, etwa ein modernes Schlachtenbild, dargestellt werden? In den allerseltensten Fällen wird die Entscheidung oder überhaupt nur eine grofse Wendung durch das persönliche, kämpfend sich bethätigende Eingreifen des Feldherrn selbst herbeigeführt, dem vielmehr die Leitung aus einer den Überblick ermöglichenden Ferne zukommt. Führt uns der Künstler diese Leitung vor, so fehlt ihm die Möglichkeit, einen entscheidenden Augenblick zu charakterisieren und damit eine Handlung wiederzugeben. Den Befehl kann er andeuten, aber nicht seinem Inhalte nach geben, die Wirkung aber liegt zeitlich und örtlich so weit, dafs ein innerer Zu-

sammenhang nicht ersichtlich gemacht werden kann. Und doch erfordert das Hineinstellen der grofsen Persönlichkeit in die thatenvolle Handlung der Schlacht gerade erst recht ein Handeln, das wir müfsten sehen können. Führt uns aber der Künstler in das Schlachtgewühl selbst, so wird er kaum ewas anderes geben können als eine Episode, die ergreifend wirken mag, dies aber um des menschlichen Schicksals willen, nicht wegen ihrer grofsen, entscheidenden Bedeutung thut: diese selbst kann nicht ersichtlich gemacht werden. In der ritterlichen Zeit griff dagegen der Anführer nicht nur persönlich ein: es konnte sich an sein Eingreifen auch die Entscheidung heften, wie es Rethel in dem Kampfe Karls mit den Mauren oder in dem Tode Adolphs von Nassau dargestellt hat. Geht aber diese Möglichkeit verloren, so fragt es sich, ob der moderne Künstler überhaupt gut daran thut, seinen Helden in eine Handlung hineinzustellen, an der er nur geistig teilnimmt, oder ob er ihn, seiner Bedeutung entsprechend, nicht besser überhaupt aus der Masse herausgreift, von ihr loslöst und ihn das Gewicht der Darstellung allein tragen läfst. Da mufs er freilich es verstehen, die der Natur abgelauschten, sachgetreuen Züge zu Trägern des geistigen Lebens, der geschichtlichen Bedeutung des Menschen zu machen, so dafs in uns die Überzeugung von der Gröfse dieses Menschen, von seiner führenden und gestaltenden Macht lebendig wird. Dann empfinden wir, dafs wir in ihm eine Persönlichkeit haben, die mit ihrem Thun entscheidend eingegriffen und den Geschicken ihrer Zeit die Bahnen gewiesen hat, und der Hauch geschichtlichen Lebens, geschichtlicher Gröfse weht uns an. Je weiteren

Umfang also die Ereignisse nehmen, je mehr die leitenden und durch die Leitung entscheidenden Persönlichkeiten in der Regel aus der unmittelbaren Teilnahme zurücktreten, um so weniger wird es möglich sein, die Doppelforderung zu erfüllen, von welchen eine die Kunst, die andere das Leben stellt: die Kunst, dafs das Geschichtsbildwerk in der That eine bedeutsame, entscheidende Handlung, einen Wendepunkt im Leben der Völker darstelle und somit wirklich einen geschichtlichen Charakter erhalte, das Leben, dafs sein Abbild ein getreues, der Wahrheit entsprechendes sei. Erscheint dies zunächst als ein unlöslicher Widerspruch, so wird sich der Künstler retten, indem er seinen Helden allein stellt: gelingt es ihm, den Ausdruck so zu vertiefen, dafs die Bedeutsamkeit des grofsen Menschen empfunden wird, so hat er das echte und wahre Geschichtsbild der modernen Welt geschaffen. So hat es Raffael mit Julius II., Tizian mit Karl V. gethan, so hat es auch Rethel mit seinem Karl V. gethan und wohl noch besser den geschichtlichen Charakter getroffen als Tizian. Uns ist Karl V. nicht der Ritter, sondern der kluge, wenn nicht gar der spanischhinterlistige Diplomat: sein lauerndes, den Vorteil erspähendes Wesen hat Rethel meisterhaft zum Ausdruck gebracht und dabei vielleicht in noch höherem Grade als in seinen dramatischen Bildern seinen Scharfsinn und sein Verständnis für die Aufgaben der Geschichtsmalerei bewiesen.

Von Ölbildern fallen noch besonders zwei grofse Werke in diese Zeit: Petrus heilt den Lahmen, jetzt im Besitze des Leipziger Museums (Nr. 18), und Christi Auferstehung, das Altarbild in der Nikolaikirche zu Frankfurt a. M. (Nr. 24). Jenes zeigt in seiner vor-

nehmen Ruhe die ganze Wucht göttlicher Erhabenheit an den Aposteln und läfst es begreifen, wie zu diesem göttlicher Kraft teilhaftig gewordenen Menschen der Krüppel mit der hingebendsten Begeisterung hoffender Gläubigkeit aufschauen kann. Ein Vergleich mit dem Karton (Nr. 11) offenbart auch hier die ernstliche Arbeit des Künstlers, sowohl in der Durcharbeitung der Charaktere als auch ganz besonders in dem Einflusse, welchen die Farbe des Bildes auf die Umgestaltung mancher einzelner Züge ausgeübt hat: so können im Bilde Wirkungen erreicht werden, welche der farblose Karton noch nicht besitzt, ja selbst nicht andeutet. Das zweite Bild zeigt dagegen die überwältigende Hoheit der dem Grabe entsteigenden Christusgestalt: noch trägt sie die Züge und die Farbe des leidenden Menschen, und doch bricht die göttliche Natur des Heilandes unwiderstehlich hervor. Von bedeutender Wirkung ist der Gegensatz des hellen, himmlischen Lichtes, welches den Auferstandenen umstrahlt, und des düsteren Fackelscheines, in welchen die sich ängstlich duckenden Wächter, markige Kriegergestalten, eingetaucht sind. Ein drittes religiöses Bild aus dieser Zeit ist nicht ausgeführt worden. Für eine Wettbewerbung in Christiania hat Rethel eine getuschte Zeichnung entworfen, welche sich bis jetzt dort in Privatbesitz befunden hat, nun aber in den Besitz der Witwe des Künstlers übergegangen ist. Der meisterhafte Entwurf stellt Christus auf dem Ölberg dar. Wie bei Dürer drängt sich die schmerzdurchwühlte, menschliche Empfindung in den Vordergrund: welche Kraft des Gebetes spricht aus dem gramerfüllten Antlitz des knieenden Opfers, welche Fülle des Leidens offenbart

sich in dem Blick und in der Haltung und doch zugleich welche demütige Hingebung an das nicht zu Ändernde. Ihm gegenüber schwebt der Engel, der ihm den bitteren Kelch bringt und mit erbarmendem Ausdruck auf den Leidensvollen herabsieht: er mufs ihn doch die Bitterkeit kosten lassen. Von links her sieht man von einem Hügel die lange Reihe von Kriegsknechten in eine Thalmulde herabsteigen, während Judas, ihr rüstiger Führer, bereits zu dem Hügel, auf welchem Christus kniet, wieder heraufsteigt. Mit finsterer Entschlossenheit hält der Verräter den Beutel; das kahle Haupt mag ebenso wie die durchfurchten Züge des knochigen Gesichts zeigen, welche Kämpfe er hat durchmachen müssen, bis er zu dem endlichen Entschlusse gekommen ist: nun schreitet er festen Schritts heran, um das Werk zu vollenden. Den Gegensatz zu dieser die Entscheidung bringenden Bewegung bilden die auf der rechten Seite gegen das Gebot des Herrn entschlummerten Jünger. Die Komposition zeigt, welche Kraft Rethel einzusetzen verstand, wie er die lyrische Stimmung des thatenlosen Dulders in ergreifende dramatische Gewalt umzubilden wufste, und wie er gerade dadurch, ohne dem Heiland seine göttliche Natur zu rauben, ihn doch dem menschlichen Mitempfinden nahe brachte.

Das zweite dieser Werke, die Auferstehung Christi, ist in Rom 1844 entstanden. Die Aussicht, in Aachen grofse Freskenbilder zu schaffen, liefs den Künstler wünschen, die grofsartigsten Werke dieser Kunst im Originale zu studieren; den Weg nach Italien wies ihm denn auch das grofse Werk, das er anfangs der vierziger Jahre in Frankfurt entwarf und allmählich zur

Ausführung brachte: es ist der Zug Hannibals über die Alpen (Nr. 97—103; 211—216). Auch in dieser Wahl bewährte Rethel wieder seinen geschichtlichen Blick. Als Hannibal es wagte, Rom von der Seite her anzugreifen, auf der es am sichersten zu sein glaubte, that er einen Schritt, der bestimmt war, ein Markstein in der Geschichte der Menschheit zu werden. Dafs er es nicht in solcher Weise geworden ist, wie er nach dem Plane Hannibals es hätte werden müssen, wenn er in fortgesetzten wuchtigen Schlägen Rom hätte rasch zerschmettern können, daran war Karthagos Unklugheit, das ihn aus Parteihafs im Stiche liefs, und Roms Klugheit schuld, das sich bald seinen vernichtenden Schlägen entzog, sich aufs Warten legte und den furchtbaren Gegner sich langsam verbluten liefs. Dies nimmt aber weder der Kühnheit des Unternehmens seine Gröfse noch der geschichtlichen Thatsache ihre Bedeutung: es galt, die Frage zu stellen, ob der semitische Staat oder der arische, die semitische Kultur oder die arische im westlichen Europa herrschen, ob dessen Zusammenhang mit Griechenland abgebrochen oder festgehalten werden sollte. Die Möglichkeit, diese Frage zu stellen, mufste erst durch den Übergang über die Alpen errungen werden: nur dadurch konnte die Gefahr eine so grofse werden, dafs der Untergang Roms in das Bereich der Möglichkeit gerückt wurde.

Wir kennen die Schwierigkeit des damals unglaublich dünkenden Unternehmens aus Livius: aus ihm lernte sie auch Rethel kennen, und gerade hier trat ihm besonders hilfreich sein Freund Hechtel zur Seite. Aber wenn der Künstler auch an der Hand des Geschichtschreibers geht, so dafs er jedes seiner Blätter

an eine bestimmte Stelle des Livius anschliefst, so ist er doch nicht der Illustrator, sondern der selbständig schaffende Meister, der sofort beim ersten Blatte uns den eigenen Weg zeigt, den er in seinem Werke geht. Der dichtende Künstler führt uns in die wilde Einsamkeit der Alpen, wo sich noch zertrümmerte Reste der Belagerungswerkzeuge erhalten haben: die Karthager mufsten sie bei ihren vielfachen Verlusten zurücklassen. Da drängt sich die Jugend lauschend um die Alten und läfst sich das waghalsige Unternehmen erzählen. In ihren entsetzten Zügen spiegelt sich das Unheil ab, das der fremde Einbruch über ihre Heimat gebracht hat: die ganze Furchtbarkeit der feindlichen Gewalt erscheint selbst in den Trümmern noch gräfslich. Da liegt der im Falle zerborstene Sturmbock, dessen Widderhaupt der Schäferhund mifstrauisch betrachtet; dort ragt aus dem schmelzenden Gletscher der riesige Schädel eines Elefanten hervor, und entsetzt hört die Jugend von dem Alter, dafs solche Tiere solche Sturmböcke über die sich unersteigbar türmenden Höhen dennoch getragen haben. So ist uns sofort der mafsgebende Gesichtspunkt gegeben: wie vor der Einbildungskraft der jugendlichen Alpenbewohner durch die Worte derer, die es schaudernd miterlebt haben, so taucht hier vor unseren Augen Szene auf Szene auf. Auf der einen Seite fühlen wir das Furchtbare nach, was dieser Einbruch für die weltabgeschlossenen und weltunkundigen Bergmenschen haben mufste, andererseits aber empfinden wir nun die Schwierigkeit des Unternehmens noch ganz anders, wenn wir uns vorstellen, dafs die kühnen Scharen der Karthager nicht nur mit der wilden Natur, sondern mit den noch

wilderen Menschen und ihrer trotzigen Entschlossenheit zu kämpfen hatten. Und diesen Doppelkampf sehen wir nun in grofsen Zügen an uns vorübergehen.

»Die Karthager setzen über die Druentia und geraten beim Anblick der Alpen und ihrer dürftigen Einwohner in Furcht und Schrecken«: so heifst die Aufgabe des zweiten Blattes. Von rechts her kommen die Karthager; ein Teil ist schon voran, ein anderer zieht auf anderem Wege durch eine Felsschlucht. Als echter Dramatiker deutet Rethel diese sachliche und räumliche Erweiterung zwar an, gewinnt aber unsere Teilnahme, indem er uns an ein aus der Masse heraus gegriffenes Geschick fesselt, das für das Ganze umsomehr symbolische Kraft gewinnt, je weniger es seine realistische Wahrheit aufgiebt. Der Durchgang durch die Druentia soll geschildert werden: so sehen wir eine Abteilung durch den Flufs waten und die Hindernisse des Stromes und der darin liegenden umgestürzten Baumstämme mühsam aber siegreich überwinden. Vorne zieht, durch seine Rüstung mit dem Pantherkopf als Schulterstück ausgezeichnet, ein Offizier, umgeben von zwei Reitern, deren einer die Fahne schwingt. Der Offizier, der das Ganze im Auge hat, kümmert sich nicht um die nahe, drohende Gefahr: der Anblick der Alpen ist es, vor dem er erschrickt. Der eine seiner Begleiter zeigt auf das eben bei einer Wendung des Weges aufsteigende Gebirge, dessen abwehrenden Charakter der Künstler aufser durch das steile Ansteigen noch durch die schattenhafte Gestalt des Berggottes andeutet: »der Geist, der bergesalte« lagert ruhig dort und betrachtet prüfend die Verwegenen, die heranziehen, ihn in seiner Ruhe zu stören, seine und ihre

Kraft auf die Probe zu stellen. Wird er, werden sie den Sieg erringen? Von solchem Schauspiele gefesselt ziehen die Reiter achtlos an den Bergbewohnern vorüber: um so mehr wirken diese auf die gewöhnlichen Soldaten, denen das Nächstliegende den bedeutenderen Eindruck macht. Entsetzt sehen sie links am Wege zwei Männer stehen, deren trotzige Blicke sie treffen, und merken es nicht, dafs der jüngere mit fester Hand an den Dolch greift: kann er ihn auch jetzt noch nicht gebrauchen, so wird sich die Gelegenheit noch finden. Ein junges Weib flüchtet, ihr Kind an sich pressend, landeinwärts; eine Alte bleibt ruhig am Wege sitzen, stützt Hand und Haupt auf ihren Stock und blickt verderbendrohend auf die Fremdlinge. Es ist, als ob sie ihnen den Tod voraussagen wollte, ihnen, die in ihr Land kommen, wo es doch nichts giebt als so elende Früchte wie die verkümmerten Rüben, welche neben der Alten liegen. Aber das Verhängnis ist im Gange: unaufhaltsam zieht die Masse heran, unter ihnen der Elefant, der den Sturmbock trägt.

Wie bald wird das Elend auf beiden Seiten zur Wahrheit! Auf enger Alp zusammengedrängt steht das geflüchtete Vieh der Älpler: der Hirte ist erschlagen, und laut jammernd heult an der Leiche sein Hund auf. Aber die Landesgenossen nehmen furchtbare Rache. Im Engpasse schlängelt sich langsam der Zug der Karthager hin: da treffen von den Höhen die Pfeile auf sie nieder, Baumstämme und Felsblöcke zerschmettern sie. Ein kühner Landmann ist über den Abgrund herübergesprungen und hat mitten im Zug einen Feind erschlagen. Hilflos klammert sich der Getroffene an seinen Kameraden, der den rasch Zurück-

springenden als den Thäter bezeichnet, und mit Speer und Schleuder wird er verfolgt. Daneben spinnt Rethel meisterhaft die einmal erregte Einzelteilnahme weiter fort. Jener Offizier mit dem Pantherschulterstück beginnt der Mühsal zu erliegen. Kraftlos hängt er auf dem Pferde, dessen Hals er umklammert, und schon sieht es aus, als müsse er herabgleiten. Das Pferd ist durch alle die Schrecken scheu geworden und wird nur mühsam davon zurückgehalten, mitsamt dem Reiter in den Abgrund zu stürzen. Immer weiter aber drängt der Zug vorwärts; in der Ferne taucht der Elefant mit dem Sturmbock auf, und rechts ruft ein Krieger die Folgenden zur Eile.

Und immer weiter geht es zur Höhe. Vorne die Pfadsucher, von einem Spürhunde geleitet, hinterdrein der Elefant. Sie sind schon durch ein Eisthor gedrungen, in welches eben der im Vordergrunde ziehende Teil einbiegt. Da wird auf einer Bahre zugedeckt ein Todkranker oder vielleicht ein Toter getragen, den man nicht zurücklassen will — sollte es nicht der Offizier sein, dessen begonnene Geschichte hier ihr schauerliches Ende findet? Hier mitten im Eise verfallen aber auch andere dem Tode. Rechts kauern am Wege zwei Afrikaner und wehren sich vergeblich gegen die Kälte: dumpfbrütend unterliegen die Söhne der glühenden Sonne der Todesstarre des Eises. Links ist der Abgrund: schauernd sehen die nächsten dort einen Mann hinabstürzen. Wir erblicken nur noch die eine Hand, die sich vergeblich in die glatte Wand einzukrallen sucht; es ist nur eine Hand, und doch spricht aus ihr die ganze furchtbare Not der Verzweiflung des rettungslos dem Tode Entgegenstürzenden.

Und ihm läfst uns der Künstler nun in die Tiefe des Abgrundes folgen. Da ist der Verzweifelte kopfüber heruntergefallen und hat sich in einem Baum verfangen: eine Astspitze hat ihn aufgespiefst, und so hängt er da, eine Beute der heranschleichenden Tiere, des Wolfes und der Geier, die sich den Raub streitig machen. Darunter andere Gestürzte, unter einem Pferde ein mächtiger Elefant, dazu Fahnen, Speere, Schilde, alles im starrenden Eise.

Allein der Held läfst sich nicht besiegen, der Berggott mufs ihm weichen. Sind auch seine Offiziere, seine Soldaten, seine Pferde zum grofsen Teil, seine Elefanten fast alle zu Grunde gegangen —, den Rest führt er siegreich weiter, und lorbeergeschmückt steht Hannibal, hier zum ersten und einzigen Male persönlich erscheinend, selbst der Gipfel der ganzen Dichtung, auf der höchsten Spitze und zeigt den Nachdrängenden, welche der Jubelschall der Hörner ermutigt, die lieblichen Gefilde Italiens, in die man jetzt nur noch hinabzusteigen braucht. So ist der erste Sieg errungen, und freudige Hoffnung schwellt die Herzen. Aber weder dem kühnen Hannibal noch seinem Künstler war Italien freundlich: bei seinem zweiten Aufenthalte dort verfiel Rethel der unheilvollen Krankheit, unter deren Last er gerade die Figur des Hannibal verändert und verderbt hat. Es tritt dies freilich nur bei dem Originale störend hervor: in den trefflichen Holzschnitten von Bürkner fällt nur die Haltung des Kopfes auf, während das Gesicht und der Ausdruck noch die Kraft des Meisters zeigen.

Zunächst freilich ist von der Krankheit noch nichts zu merken. Lebensfroher und frischer ist Rethel

vielleicht nie gewesen, als wie er sich persönlich in Berlin die Einwirkung Friedrich Wilhelms IV. auf die Entscheidung der Arbeiten in Aachen errang: so konnte er endlich 1846 in Frankfurt an die Herstellung des ersten Kartons gehen und 1847 in Aachen das erste Fresko malen: es war Otto III. in der Gruft Karls des Grofsen. Den folgenden Winter brachte er in Düsseldorf zu. Aufser dem Karton für das nächste Bild, den Sturz der Irmensäule, schuf er hier sein letztes Ölbild, mit dem er zu seinem ersten Gegenstand zurückkehrte, Bonifacius: es befindet sich in der katholischen Kirche zu Wiesbaden. Der Sommer 1848 brachte den Beginn der Ausmalung in Aachen; der Winter führte den Künstler nach Dresden, wo der Karton zu Karls Sieg bei Cordova entstand. Die Ausführung dieses Bildes nahm jedoch zwei Sommer in Anspruch: es wurde erst 1850 fertig. Im Winter 1850—51 war Rethel wieder in Dresden und schuf den Karton: der Einzug Karls des Grofsen in Pavia, welchen er 1851 in Aachen im Fresko ausführte. Im folgenden Winter entstand noch der Karton zu Wittekinds Taufe: er ist das letzte, was Rethel für Aachen geschaffen hat.

Auffällig ist die Thatsache, dafs Rethel bei dieser Thätigkeit keine rechte Genugthuung empfand: die Technik des Freskobildes machte ihm keine Freude, er sehnte sich nach dem Ölbilde zurück, für das er eine ausgesprochene Begabung hatte, und das den gerade damals sich steigernden Anforderungen an das Kolorit mehr entsprechen konnte als das Freskobild. Und wie er selbst keine Freude an seiner Thätigkeit hatte, so fehlte ihm auch die innere Befriedigung,

welche allein den Künstler zu immer neuen und höheren Anstrengungen begeistert. Dazu kam die gänzliche Vereinsamung, welche den Künstler in Aachen drückte, der vollständige Mangel an Teilnahme, den er während seiner Arbeit bitter empfand, und den wegen der vom Verkehr entfernten Lage Aachens auch die Aufsenwelt nicht ersetzen konnte, zumal diese eben in den Geburtswehen der Schaffung eines wirklichen deutschen Reiches lag: wie sollte da der durch die Kunst heraufbeschworene Schatten des alten Reiches interessieren, zumal gerade jetzt der Mangel eines grofsen, gestaltungskräftigen Mannes aufs herbste empfunden wurde, der jetzt wie damals die Zügel des schwankenden Reiches hätte ergreifen können? Diese Verhältnisse mögen zur Beschleunigung des Ausbruches der Krankheit beigetragen haben: hervorgerufen haben sie sie nicht. Sie ist vielmehr aus einer körperlichen Anlage entstanden, die ihrerseits bereits lange vor dem Ausbruch der Krankheit auf das Gemüt des Künstlers verstimmend gewirkt hat. Aber falsch wäre es, aus dieser Thatsache allzusehr ins einzelne gehende Folgerungen auf die Schöpfungen des Künstlers ziehen zu wollen. So ist besonders der berühmte Todentanz nicht aus krankhafter Stimmung zu erklären: es ist vielmehr ein kerngesundes Werk, das seinem Inhalt und seiner Gestaltung nach Zeugnis von der Vollkraft des Künstlers ablegt, und das seinen Ursprung nicht im krankhaften Mifsmut, sondern in einer wohlberechtigten Beurteilung des Weltlaufes hat. Gerade in den Todenbildern läfst sich ein Fortgang erkennen, der uns einen ganz anderen Weg als den des zunehmenden Versinkens in Schwermut zeigt.

Von jeher hat es Menschen gegeben, die von den schneidenden Widersprüchen des Lebens tief erfafst worden sind, und die, je nach ihrer Begabung für das eine oder das andere Ausdrucksmittel, diese Empfindung in ergreifender Weise ausgesprochen haben. Finden wir dies bei dem Theologen, dem Philosophen selbstverständlich, warum soll es dem Künstler nicht gestattet sein, der durch seine Auffassungsweise der Welt noch unmittelbarer unter der Herrschaft der durch eine solche Erkenntnis erweckten Empfindung steht? So hat es von jeher Dichter gegeben, welche dem Schmerze über die Widersprüche Ausdruck gegeben haben, wie sie in dem erbarmungslosen und höhnischen Vernichtungstrieb einer zerstörenden Macht der reich aufblühenden Lebenskraft gegenüber hervortritt: je gröfser deren Berechtigung ungestörten Daseins zu sein scheint, um so greller blitzt der Hohn auf, mit welchem die Vernichtung über das Leben gerade in seiner üppigsten Entfaltung hereinbricht. Den Aufschrei der lebenwollenden Natur gegen die Allgewalt des Todes und zwar gerade in der hohnerfüllten Willkür der launenhaften Anwendung ihrer Macht zum Ausdruck zu bringen hat sich aber auch die Bildkunst nicht entgehen lassen: ihr dies verwehren wollen, hiefse sie des Rechtes berauben, die Stimme des Herzens zu werden, wenn dieses in tiefster Empfindung überströmen will. Dann bietet sich die Kunst als die unmittelbarste Sprache, deren Wirkung auf gleichgestimmte Seelen von um so siegreicherer Kraft ist, wenn, wie in der Bildkunst, die verschiedenen Elemente durch ihr gleichzeitiges Erscheinen nebeneinander den Widerspruch unausweichbar aufdrängen und seine Anerkennung ebenso

für den Verstand erzwingen, wie sie ihn für die Anschauung glaubhaft und greifbar erscheinen lassen. Hier sei nur an die packende Darstellung dieser Empfindung in dem »Triumph des Todes« zu Pisa erinnert, während die älteren deutschen Todentänze ohne solches ergreifendes Pathos bleiben. Sie gewinnen es erst durch die Meisterschöpfung Holbeins, welche indessen durch die Auflösung in eine Reihe einzeln dargestellter Szenen einen anderen Charakter erhält und nicht die unmittelbare Wirkung eines zugleich an der ganzen Menschheit zur Erscheinung kommenden Loses besitzt. So findet auch Rethel einen Ausdruck für den rohen Eingriff einer unerklärlichen Vernichtungslust in die vom Menschen vorausgesetzte Lebensberechtigung; er findet ihn in unmittelbarem Anschlufs an die eigene Zeit zuerst in dem plötzlichen Auftreten der Cholera auf einem Maskenball, wie es in Paris geschehen war: der gewaltige Tod bedient sich dieser Geifsel, um die Menschheit seine Macht empfinden zu lassen. Aber er hat noch andere Gewalten zu seiner Verfügung: wilden Triumph feiert er durch Entfesselung des Aufstandes und des Strafsenkampfes der von ihm mit Tücke, Verleumdung, Hinterlist verführten Masse. Diese Erkenntnis brachte dem Künstler der Aufstand in Dresden. Derselben Zeit entstammt das Blatt, auf welchem er darstellt, wie ein Engel den Krieg auf die Welt losläfst, den Frieden aber zurückhält. Allein diese düsteren Befürchtungen für die Zukunft verschwinden mit der Wendung der Verhältnisse zu gröfserer Ruhe und Sicherheit, und als der Künstler sich verlobt hatte, schafft er ein Neujahrsblatt, das einen Eisenbahnzug darstellt: der Krieg steigt aus, der Friede steigt ein.

Und jetzt kommt der Tod nicht mehr schreckhaft in der Blüte des Lebens, er naht sich friedlich dem Greise, dem er ein Freund ist. So sollte es überall sein, so, hoffte er, sollte es auch bei ihm werden. Jubelnd schildert er die Genesung seiner kurz nach der Hochzeit erkrankten Frau und singt zum Schlusse das hohe Lied: »Ein' feste Burg ist unser Gott«: da werden Tod und Teufel besiegt und müssen entfliehen. So überwältigt der Künstler durch innere Kraft die herbe Erkenntnis, die ihm das Leben aufgezwungen hatte. In aufsteigender Linie bewegen sich seine Schöpfungen. Im Winter 1847 auf 1848 schafft er den Tod als Erwürger auf dem Maskenball; 1849 den Todentanz der Revolution, die Sendung des Krieges in die Welt, 1850 verlobt er sich, zu Neujahr 1851 schafft er den Jahreswechsel als Eisenbahnzug, 1851 den Tod als Freund und das Lutherlied. Und als er sich innerlich durchgerungen hatte, als er so auf der Höhe der geläuterten, hoffnungsreichsten Lebensempfindung stand, da zeigte der Tod ihm selbst seine dennoch herrschende, kräftige Gewalt, seinen ingrimmigen Hohn, indem er den Künstler nicht milde dem Leben entnahm, sondern die düstere Nacht der Empfindungslosigkeit über den hereinbrechen liefs, dessen Gemüt jeder feinsten Empfindung zugänglich gewesen, und der es verstanden hatte, sie an seine Gestalten zu fesseln, diese zu einer leicht verständlichen und ergreifenden Sprache zu machen und in ihnen der Nachwelt einen unerschöpflichen Reichtum zu hinterlassen: aber freilich, der grimme Herrscher Tod konnte zwar ihn selbst treffen, sein Bestes mufste er unangetastet lassen.

Mit diesen Werken hat Rethel noch entschiedener,

als er es sonst öfters gethan, das Gebiet der Allegorie betreten. Es hat nun auch in neuester Zeit nicht an Kritikern gefehlt, welche dem Bildkünstler die Verwendung der Allegorie absprechen wollen, und im Zusammenhange damit giebt es Akademien, welche ihren Schülern den Satz einprägen, man dürfe nur malen, was man gesehen hat. Es stimmt dies durchaus zu dem engherzigen und kurzsichtigen »Realismus«, welcher in unseren Tagen überhand nimmt und von dem echten und wahren Realismus durchaus verschieden ist. Dieser weifs, dafs er sein Ausdrucksmittel aus der wirklichen Welt nehmen mufs, und wird daher bestrebt sein, den Werken, welche ihm ein Mittel werden sollen, seelisches Leben mitzuteilen und zu erwecken, durch möglichst getreuen Anschlufs an die Wirklichkeit der Erscheinungswelt den möglichst hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu verleihen: er verwechselt aber nicht das Mittel der Darstellung mit dem Gegenstande der Darstellung. So entschieden jenes der Wirklichkeit entnommen sein mufs, um Wahrscheinlichkeit zu erlangen, so wenig bedarf es der Gegenstand, dafs er in der Wirklichkeit thatsächlich so, wie ihn der Bildkünstler benutzt, auch dagewesen sei. Wie unsäglich arm würde dadurch das Bereich des Bildkünstlers! Er wäre beschränkt nicht nur auf das, was durch das zufällige Zusammentreffen einer Reihe von Bedingungen endlich thatsächlich eingetreten ist, während Verschiebungen und Veränderungen der Bedingungen mit ebenderselben Notwendigkeit, mit derselben äufseren und inneren Wahrscheinlichkeit eine andere Folge und damit eine andere Erscheinung herbeigeführt hätten; er wäre auch beschränkt auf das, was innerhalb der unendlichen Mannigfaltigkeit des

Daseins gerade mit seiner zufälligen Gegenwart zusammengetroffen wäre und was selbst innerhalb des wirklich Geschehenen einen verschwindend kleinen Bruchteil ausmacht. Damit hätte er aber zugleich auf das ganze weite Reich von Empfindungen verzichtet, welche der Gedankenwelt entquellen: so wie diese sich hervorgearbeitet hat aus der Erscheinungswelt, so behält sie mit dem lebendigen Pulsschlag des Empfindungslebens das Recht, sich ihrerseits eine neue, ihr gemäfse Verkörperung zu suchen, welche der Wirklichkeit angehört und damit die Wahrscheinlichkeit für sich hat, zugleich aber auch die Fähigkeit besitzt, Trägerin der Empfindungen zu sein, welche erst aus der Gedankenwelt haben erwachsen können. Wenn wir aus der Masse der Todesfälle uns den Begriff »Tod« abstrahieren, so gehört dieser der Gedankenwelt an: er behält aber so viel Lebendigkeit der Empfindungserregung in sich, dafs dieser »Tod« den Charakter eines thätigen Wesens erhält, welches uns durch sein Auftreten und Wirken die Empfindungen des Schauerns, des Entsetzens, der Angst, aber auch der Erlösung, der Ruhe, des Friedens erwecken kann, wie es der an dem einzelnen Gestorbenen erscheinende Zustand des »Todes« nie in gleicher Weise kann, weil ihm die Vorstellung eines handelnden Wesens und damit die Voraussetzung der Allgemeingiltigkeit fehlt. Gerade diese mit eigenartigen Trieben erfüllte Allgewalt des »Todes«, die nicht an einem einzelnen toten Menschen nachempfunden werden kann, ist ein mächtiges Mittel, die gewünschten Empfindungen zu wecken. Kann das nicht durch den einzelnen Toten geschehen, so wäre dem Bildkünstler dieses wirkungsvolle Mittel weggenommen: was er

selbst dabei empfunden hat, er darf es anderen nicht mitteilen, wenn es ihm nicht gestattet sein soll, den Begriff »Tod« ebenso persönlich zu fassen, wie die Sprache und die sich ihrer als Mittels bedienende Dichtkunst es thut. Will er es aber, so tritt bei ihm sofort in ganz anderer Weise als bei dem Dichtkünstler die Notwendigkeit ein, sich an die Wirklichkeit anzuschliefsen. Der Dichter giebt einzelne Anhaltspunkte und überläfst es sodann der Einbildungskraft des Einzelnen, sich mit Hilfe solcher Andeutungen das Gesamtbild der körperlichen Erscheinung auszugestalten. Der Bildkünstler dagegen, welcher nur die Erscheinung zur Verfügung hat, mufs selbst das ganze Bild herstellen und zwar so, dafs wir dieser neuen, nie gesehenen Erscheinung dennoch nicht die Wahrscheinlichkeit absprechen. Dadurch ist er gezwungen, aus der Gedankenwelt in die Erscheinungswelt wieder herabzusteigen und aus ihr die Elemente seiner Neuschöpfung zu gewinnen. Dem grofsen Künstler wird das leicht gelingen, da er gar nicht anders als in Erscheinungsbildern denken und empfinden kann. Er wird daher auch nicht der Gefahr unterliegen, undeutlich zu werden oder seinen Gestalten den echten Lebenshauch vorzuenthalten. Er hat also, indem er eine neue, nie dagewesene Erscheinung giebt, dennoch nicht aufgehört, Realist zu sein: im modernsten Sinne freilich ist er es nicht mehr, denn er hat ja etwas gemacht, was er so in der Wirklichkeit nie gesehen hat. Aber der modernste »Realismus« ist nicht nur armselig und geistlos, er ist auch unwahr: denn wollte er sein Ziel erreichen, so müfste er auf alles Künstlerische verzichten und danach streben, Momentphotographien herzustellen. Wo er

aber komponiert, ordnet, Geeignetes zufügt, Unpassendes beseitigt, wo er die Erscheinung zum Bilde gestaltet, geht er gegen sein Bestreben und ohne es zu ahnen schon zu der idealen Richtung über, ohne die auch das realistischste Werk nicht mehr ein Kunstwerk wäre. Diese fanatische Verwerfung der Allegorie entspringt übrigens zum grofsen Teile dem mangelnden Verständnis dieses Begriffes. Thatsächlich bedeutet er keineswegs Gedankenmalerei, sondern er bezeichnet eine fremdkörperliche Darstellung, d. h. eine solche, bei welcher die der Erscheinungswelt entnommene Verkörperung inbezug auf äufsere Gestaltung keine Übereinstimmung mit dem Gegenstande der Darstellung hat, sondern diesem gegenüber frei gewählt ist. Hierdurch wird bei einem tüchtigen Künstler gerade gewährleistet, dafs eben die Erscheinung der wirklichen Welt zur Darstellung kommt, welche die denkbar beste und deutlichste ist, und die der Gegenstand der Darstellung hätte wählen müssen, wenn er selbst sich unter allem Vorhandenen das Geeignetste zur Verkörperung hätte wählen können: an die Stelle dieser vorausgesetzten Naturnotwendigkeit tritt die Individualität des Künstlers, deren Wirken eben diesen Eindruck des Naturnotwendigen machen mufs, wenn es auf den Beschauer lebendig und wahr einwirken soll. Den Begriff der Allegorie habe ich in der Abhandlung »Kunst, Symbolik und Allegorie« in meinem Buche »Über Kunst, Künstler und Kunstwerke« (Frankfurt a. M., Litterarische Anstalt Rütten & Löning, 1889) erläutert und in seiner theoretischen und geschichtlichen Berechtigung nachgewiesen.

Rethel gehört nun zu den Künstlern, welche diese

Verkörperung mit der denkbar gröfsten Meisterschaft ausgeführt haben. Unterstützt oder vielleicht richtiger geleitet war er hierbei von seiner hervorragenden Begabung für dramatische Erfindung. Begriffe verwandeln sich ihm daher nicht einfach in Gestalten, sondern indem sie sich ihm mit Notwendigkeit als Handlungen aufdrängen, führen sie ihn zur Wahl von solchen Gestaltungen, bei welchen diese Handlungen gerechtfertigt sind. Galt es im Komponierverein zu Frankfurt die »Kraft« darzustellen, so zeichnet Rethel ein sich bäumendes Pferd, das Menschenherrschaft nicht dulden will, und Phrygier, die es trotzdem dieser Herrschaft unterwerfen (Nr. 121). Soll die »Verwunderung« verkörpert werden, so führt uns Rethel den Augenblick vor, wie Herzog Heinrich am Vogelherde sitzt und plötzlich die Überbringer der Königskrone sieht (Nr. 111. 287). War die Aufgabe die »Faulheit«, so schafft Rethel das köstliche Blatt, wie Wenzel der Faule den Stempel erfindet, um sich das Unterschreiben zu ersparen (Nr. 112. 288). So kann sich Rethel auch den »Tod« nicht anders als in Handlung denken, diese Handlung aber sucht er sich wiederum nicht begrifflich zurecht zu legen: sie tritt ihm unmittelbar mit packender Kraft aus der Wirklichkeit entgegen, die um so energischer wirkt, als sie, der eignen Zeit entnommen, eben darum mit der ganzen Macht des Miterlebten, des unmittelbar Empfundenen zu ergreifen versteht. So war die Zeit von dem Hereinbrechen der asiatischen Cholera mit ihrer blitzartig zerstörenden Gewalt erfüllt: da schafft Rethel den »Tod als Erwürger« (Nr. 106. 200. 312) und knüpft an die Thatsache an, dafs die Cholera 1832 zuerst auf einem Maskenball in Paris aufgetreten ist.

Liest man die Schilderung dieses ersten Auftretens, wie sie Heine in der Augsburger Allgemeinen Zeitung entwarf, und wie sie sich jetzt in seinen Werken in dem Abschnitte »Französische Zustände« (I, VI, vom 19. April 1832 datiert) findet, so ergiebt sich die Vermutung, dafs Rethel aus dieser Quelle geschöpft hat. Heine erzählt von der Cholera: »Ihre Ankunft war den 29. März offiziell bekannt gemacht worden, und da dieses der Tag der Mi-carême und das Wetter sonnig und lieblich war, so tummelten sich die Pariser um so lustiger auf den Boulevards, wo man sogar Masken erblickte, die in karrikierter Mifsfarbigkeit und Ungestalt die Furcht vor der Cholera und die Krankheit selbst verspotteten. Desselben Abends waren die Redouten besuchter als jemals; übermütiges Gelächter überjauchzte fast die lauteste Musik; man erhitzte sich beim Chahut, einem nicht sehr zweideutigen Tanze; man schluckte dabei allerlei Eis und sonstig kaltes Getränk — als plötzlich der lustigste der Arlequine eine allzu grofse Kühle in den Beinen verspürte und die Maske abnahm, und zu aller Welt Verwunderung ein veilchenblaues Gesicht zum Vorschein kam. Man merkte bald, dafs solches kein Spafs sei, und das Gelächter verstummte, und mehrere Wagen voller Menschen fuhr man von der Redoute gleich nach dem Hôtel-Dieu, dem Zentralhospitale, wo sie, in ihren abenteuerlichen Maskenkleidern anlangend, gleich verschieden. Da man in der ersten Bestürzung an Ansteckung glaubte und die älteren Gäste des Hôtel-Dieu ein gräfsliches Angstgeschrei erhoben, so sind jene Toten, wie man sagt, so schnell beerdigt worden, dafs man ihnen nicht einmal die buntscheckigen Narrenkleider auszog,

und lustig, wie sie gelebt haben, liegen sie auch im Grabe.« Und nun sehe man, was Rethel daraus gemacht hat. Da sitzt die Cholera selbst, durch das Kopftuch als Asiatin bezeichnet, plötzlich mitten unter der taumelnden Lust mit ihrem medusenstarren tötenden Blick und hält in der dürren, willensstarken Hand die Geifsel. Die Tänzer flüchten, mit ihnen das Orchester: an seiner Statt erscheint, als Kapuziner maskiert, mit höhnisch behaglichem Grinsen dem Klappern seiner Knochenbeine lauschend, die er als Geige handhabt, in zierlichem Tanzschritt der Tod, der plötzlich die Maske abgenommen und schon die gefunden hat, die seinem Spiele folgen. Da ist der »Narr« zusammengestürzt, der »Polichinell« liegt lang hingestreckt auf dem Rücken und gleich ihm, wie vom Blitze getroffen, ein schönes Mädchen, dessen verschobene Maske das erstarrte Gesicht sehen läfst, und dessen blühende Brust noch die Lebenslust zu atmen scheint, von der sie nun nie mehr bewegt wird. Und als Rethel 1849 in Dresden den Aufstand miterlebt und gesehen hatte, wie die verführte Masse das Opfer wurde, als ihn dort das Auftreten des Russen Bakunin und der provisorischen Regierung empört hatte — einer der drei Regierer hiefs aber »Todt«! —, da schuf er seinen Todentanz, der, damit er von dem Einzelereignis losgelöst und seine Bedeutung für die ganze Zeit mit all ihren Wirren erhielte, unter der Bezeichnung »Auch ein Todentanz 1848« (Nr. 189. 190—195. 306—311) erschien. Soll das »Auch« in dem Titel dieses Werk an die Schöpfung Holbeins anknüpfen, so spricht sich darin ein vollberechtigtes Selbstbewufstsein des Künstlers aus, dessen Werk seinen eigenartigen

Charakter dadurch erhält, dafs er das Wirken der höhnischen Todesgewalt, statt sie an das menschliche Treiben überhaupt anzuknüpfen, auf einem einzelnen Gebiete erscheinen läfst, für dieses Opfer der unbedingten Allgemeingültigkeit aber den dramatischen Charakter nicht nur des Einzelbildes, sondern der ganzen Folge gewinnt. Und wie weifs Rethel auch hier wieder zu verkörpern! Das Hinwürgen der Volksmasse ist ihm eine Folge der feindlichen Mächte, welche sich zur Vernichtung der Menschen vereinigen und zu diesem Ziele den Würger ausrüsten. Aus einem Grabe, dessen Kreuz umgeworfen ist, bricht er hervor und erhält seine Waffen von fünf Weibern mit Krallenfüfsen: wie die Sirenen verhüllen sie sonst ihre verderbenbringende Natur: hier bedarf es dessen nicht. Die »Eitelkeit« reicht dem Tode den Hut und hält ihm den Spiegel vor: so wie er jetzt erscheint, kann er ihren und seinen Zweck nicht erreichen. Die »List« hat der gebundenen »Gerechtigkeit« das Schwert weggenommen: mit siegessicherem Grinsen ergreift er es. Die »Lüge« giebt ihm die Wage der »Gerechtigkeit«, die »Tollheit« führt das Rofs, das ihn zur Stadt bringen soll, die »Blutgier« giebt ihm die Sense: alle diese Gestalten sind im Ausdruck meisterhaft gekennzeichnet. So ausgerüstet reitet er nun dahin, das verkörperte Verderben, vor dem alles flüchtet. In der Stadt aber verführt er die Masse, die ihn nicht erkennt, durch Lug und Trug — nur eine blinde Alte ahnt in ihm den Verderber und läfst sich hastig davonführen. Nun übergiebt er der Menge, die er von der Rednerbühne aus, ein moderner Antonius, aufgewühlt hat, das Schwert als Symbol der Volksjustiz: aber schon naht

mit festem Schritte die Staatsjustiz, die Soldaten, auf welche der Träger der republikanischen Fahne entsetzt den Redner aufmerksam macht. Und nun der Kampf auf der Barrikade. Er, der jetzt die Fahne hält, steht hoch aufgerichtet da: ihm können die Kugeln nicht schaden. Wohl aber fängt er an, seinen Rock zurückzuschlagen und seine wahre Natur zu zeigen. Und an seiner Seite stürzen die Getroffenen in wilder Verzweiflung dahin. Endlich ist die Arbeit gethan. Gewandlos, als nacktes Gerippe, seine wahre Natur auch äufserlich zeigend, reitet er über die Leichen, deren Blut sein Rofs leckt; das Schwert liegt am Boden, sterbend richtet sich ein Verwundeter zu ihm auf und erkennt entsetzt des Führers wahre Natur; jammernd kommen Weib und Kind der Gefallenen herbei. Aber auch die Sieger haben Opfer zu bergen. Aus den zertrümmerten Häusern schlägt die Flamme, düster legt sich der Rauch über die ausgestorbene Stadt. Nur einer triumphiert — er, der Tod, der mit der Fahne in der Hand siegreich dahinzieht. Ein andermal führt uns der Künstler in die prunkende Gesellschaft des Salons (Nr. 313). Ein Gelehrter hält eine Vorlesung; zur Erfrischung reicht der Diener ihm ein Glas: der Diener ist der »Tod«, der Gelehrte ist plötzlich zusammengestürzt, alles rings umher ist voller Entsetzen. Von anderem Geiste dagegen ist das Blatt vom Jahre 1851 erfüllt (Nr. 200. 314). Der Tod, als die Welt durchwandernder Pilger durch Kutte, Wasserkrug und Muschel bezeichnet, ist zu dem einsamen Glöckner getreten: den Greis, den sonst niemand besucht, vergifst er nicht. Pilgerhut und Stab hat er abgelegt und läutet nun dem Geschiedenen das Toden-

glöcklein, das dieser so oft für andere hat ertönen lassen. Der Blick aber fällt durch das offene Fenster in die weite, blühende Landschaft, über welcher die Sonne untergeht; aufs Fensterbrett hat sich ein Vöglein gesetzt und schmettert sein Abendlied, das einen neuen Morgen, ein frohes Erwachen hoffen läfst. So zeigt der Tod auch keinen Hohn: er ist der erlösende Freund, der mit der Ruhe des Körpers den Frieden der Seele bringt. Und Frieden ist es, was der Künstler wie für sich so für die Welt ersehnt. Das hatte er vorher im Neujahrsblatt (Nr. 284) ausgesprochen. Hier ist die dahinrollende Zeit der Eisenbahnzug, der die Menschen fortbringt. Saturn selbst ist der Lokomotivführer, der Heizer aber ist der Tod! Der Augenblick ist der eben seinen Dienst verrichtende Schaffner: er begrüfst die neu einsteigenden Fahrgäste. Unter ihnen ist das neue Jahr, das durch sein Füllhorn und den Friedensengel reichen Segen verspricht: mit Jubel wird es von den Reisenden begrüfst. Das alte Jahr mufs aussteigen. Mühsam schleicht es an der Krücke dahin, auf dem Rücken mit der Geschichte belastet, und führt an der Hand einen abgemagerten Hund: es ist der Krieg, der den Frieden anbellt. Seine schlimmen Erfahrungen wollte das alte Jahr im Wagen liegen lassen: sie werden ihm nachgeworfen — man will nichts mehr mit ihm zu thun haben und wendet sich dem friedenverheifsenden neuen Jahre zu. Seiner Braut aber schuf Rethel den reizenden Kalender (Nr. 110), dessen erstes Blatt zeigt, wie ein Engel den Frieden bringt, während der Krieg mit dem alten Jahre fortzieht, und auf dessen letztem Blatte Saturn das alte Jahr fortführt und auf

die drei Sterne Glaube, Liebe, Hoffnung hinweist. Da sollte mitten in das neu errungene Leben und Hoffen das drohende Gespenst leibhaftig eintreten: die junge Gattin erkrankte schwer. Als sie aber dem Tode abgerungen war, da sprach der Künstler seinen Jubel in dem schönen Blatte »Die Genesung« (Nr. 118. 202) aus. Die mit der Sichel bewaffnete Febris schleicht enttäuscht zur Thür hinaus, vergeblich nach dem entrissenen Opfer sich umschauend, der Dunkelheit zu, der ihre finstere Gewalt entstammt. Zum Fenster herein schwebt mit den hell hervorbrechenden Sonnenstrahlen die Salus, auf die neu gewonnene, schöne Welt des Lebens hindeutend, herbeigeführt von der sich ihres Werkes freuenden Medicina. Entzückt schaut die Genesende der Ankommenden entgegen, während die Cura die schützende Decke wegnimmt, deren es jetzt nicht bedarf, und die Pietas ein Dankgebet zum Himmel schickt, zu dem sie aufschaut. An der Wand über der Genesenden hängt die Leyer, welche die liebende Hand des Gatten mit dem Lorbeer geschmückt hat: so innig giebt der Künstler seiner Freude über das liebliche Dichtertalent der Gattin Ausdruck. Aber auch die Homöopathie wird nicht vergessen: ihrer Hilfe war die Bewältigung der Krankheit gelungen: so stützt sich die Medicina auf ein Buch, das den Titel Homöopathie trägt, und auf einen Kasten, in welchem all die vielen Fläschchen stehen, deren sie benötigt war. So war der Würgengel an der Gattin vorübergegangen: um so härter traf er nun den Mann selbst. Eine Reise sollte den Erkrankten wieder herstellen: in Rom wurde der Zustand so, dafs der Schwiegervater, Professor Grahl aus Dresden, kommen mufste, um den Hilflosen

heimzuholen. Nach vergeblichem Versuche mit einer Heilanstalt nahm ihn die Familie zu sich nach Düsseldorf. Dort siechte er, nachdem das geistige und seelische Leben längst erstorben war, allmählich auch körperlich dahin, bis er am 1. Dezember 1859 ohne Todeskampf entschlief.

In die letzte Zeit seines Arbeitens gehören noch zwei Arbeiten, welche uns als Stückwerke zurückgeblieben sind. In dem einen Blatte, welches König Alfreds von England Leben schildert (Nr. 119), erwacht die alte Lust an historischer Darstellung, in dem anderen Werke, dem »Lutherlied« (Nr. 217—219), tritt die ganze Gröfse und Gewalt der religiösen und weltgeschichtlichen Auffassungsweise Rethels hervor. Von den vier Strophen haben nur drei ihre bildliche Darstellung gefunden. Auf dem ersten Blatte erscheint die gute Wehr und Waffen, die uns aus aller Not frei hilft. Engel mit flammenden Schwertern, mit dem Kreuzesschmuck auf dem Haupte, dem Schild im Arme, brechen aus der Himmelspforte hervor: über ihnen leuchtet der Name Jehova. Vor ihnen kniet die Religion mit Kreuz und Bibel, die sie den Feinden entgegenhält. Denn der alt böse Feind hat grofs Macht und viel List entsendet. Mit Würfel und Spielbrett bewaffnet steigt ein Krieger die Sturmleiter herauf, um die Veste zu erobern, indem er seine Lockungen hinhält; ein anderer, der eitle Ruhm, zeigt, sein Gesicht verhüllend, den Lorbeerkranz, der errungen werden soll: er schmückt aber einen Totenschädel. Der dritte, der Geiz, zeigt einen Beutel, dessen Aufschrift California an das Goldfieber der damaligen Zeit erinnert. Sie alle merken wohl, dafs ihr Beginnen

vergeblich ist: sie schliefsen die Augen oder wenden sich ab. So eilt auch der Tod davon, der vergeblich mit seiner Laute zum Tanze gelockt hat, und der Teufel stürzt sich entsetzt in den Höllenschlund: Hölle, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel? Nach solchem Siege erscheint auf dem zweiten Blatte Christus selbst, mit ihm Moses und Elias: er ist der rechte Mann, der für uns streitet, da mit unsrer Macht es nicht gethan ist. Darum beugen sich vor ihm die Menschen, durch die drei Stände vertreten: Geistlichkeit, Ritter und Bauern knieen nieder und erkennen ihre Ohnmacht. Sie haben auf Erden durch ihren Streit nur Zerstörung anrichten können: da liegen die Erschlagenen; Brand und Verwüstung haben Feld und Stadt zerstört, und jammernd reifst die Witwe eine kümmerliche Rübe aus dem Felde, um ihren und ihres Kindes Hunger zu stillen. Da mufs der Fürst dieser Welt gerichtet werden: Christi hoheitsvolle Gestalt spricht das Wörtlein, das ihn fällt: ob er sich auch den ritterlichen Helm aufgesetzt hat, die Krallenfüfse lassen ihn erkennen, wie er zum Abgrund eilt, mit der Bannbulle und dem Wappen Karls V., »plus ultra« mit den beiden Säulen, bewaffnet: Papst und Kaiser mufsten ihm dienen und mit ihm vor dem Worte Gottes weichen. Nun erblüht neues Leben. Ein Engel fängt die himmlischen Strahlen auf und führt den himmlischen Segen der jungen Saat zu — aber der fliehende Feind kann es nicht lassen, noch Samen für Unkraut hereinzuwerfen. Über der fernen Landschaft aber wölbt sich der Bogen des Friedens. Und so schliefst auch dieses letzte Werk mit dem festen Glauben an die Besiegung von Tod und Teufel, mit der Hoffnung auf Frieden.

Wenn nun auch mit dieser inneren Entwickelung die äufsere nicht Schritt hielt, so dafs Rethels Wirken jäh abgebrochen erscheint, so hat er doch Grofses genug geschaffen, um sich eine bleibende Bedeutung in unserer Kunstentwickelung zu erringen. In einer Zeit, in welcher der grofse geschichtliche Zug, der den Neuanfang unserer deutschen Malerei in diesem Jahrhundert charakterisiert, immer entschiedener kirchlichen Charakter annahm und die Berührung mit dem rein irdischen Geschehen zu vermeiden trachtete, um nicht von der hohen Idealität der gleich einer heiligen Thätigkeit betrachteten Kunst herabzusteigen, hat Rethel sicheren Schrittes sich vorzugsweise der weltlichen Geschichte zugewandt: er fühlte sich grofs und fest genug, um mit dem irdischen Stoffe nicht auch die Alltäglichkeit in sich aufzunehmen, sondern um ihn vielmehr mit dem echten Geiste hoheitsvoller, geschichtlicher Auffassung zu erfüllen, der das Einzelgeschick in seinem Zusammenhang mit dem Weltgeschick, in seiner entscheidenden Bedeutung für den Fortgang des Geschehens erfafst. Dieser geistige Charakter seiner Richtung wird auch mafsgebend für seine Darstellungsweise. Er knüpft stets an die ihn umgebende Wirklichkeit an, für deren Erfassung er ein scharfes Auge hatte. Die Köpfe seiner Freunde müssen ihm ein Studium werden. Aber indem er sie verwendet, bleibt er nicht an dem Modelle haften: er verwertet sie und verarbeitet sie so, dafs einerseits zwar der Eindruck bleibt, der uns ein solches Antlitz als durchaus wahr, d. h. der wirklichen Natur entnommen erscheinen läfst, während doch andererseits es den beabsichtigten Charakterausdruck so vollendet

wiedergiebt, dafs wir die Empfindung haben, dafs der Geist, der sich den Körper baut, eben nur diesen Ausdruck sich als den durchaus entsprechenden habe schaffen können. So ist »Daniel in der Löwengrube« Rethels Freund, der Landschaftsmaler Wilhelm Pose: der Studienkopf, welcher den Übergang des wirklichen Individuums zu dem idealen Charakterkopf vortrefflich verfolgen läfst, ist noch vorhanden (Nr. 340). Für seinen Karl V. fand er ein treffliches Vorbild in dem Maler Becker von Worms, sowohl bei seinem grofsen Kaiserbild wie auf dem kleinen Blatte, das des abgedankten Kaisers Aufnahme im Kloster schildert. Hier begegnen uns noch Dr. Hechtel, Steinle, und er selbst erscheint im Hintergrunde bescheiden als Pförtner: der Abt, welcher den Kaiser liebevoll aufnimmt, ist Philipp Veit. Was sich so am Porträt verfolgen läfst, war aber der durchgängige Charakter seines Arbeitens. Noch sind zahlreiche Studien da, welche eine Reihe seiner Gestalten in ihrer allmählichen Herausarbeitung verfolgen lassen, und zwar nicht nur die hervorragendsten Persönlichkeiten, wie Karl der Grofse bei seinem Einzuge in Pavia, sondern auch die nebensächlichsten Gestalten, ja jede einzelne Bewegung ist auf das sorgfältigste an der Wirklichkeit studiert. Aber Rethel bleibt an der Wirklichkeit nicht hangen: er unterwirft sie seinen höheren Zielen und verbindet so in einer Weise, welche der späteren Kunstentwickelung vorbildlich bleiben dürfte, die reale und die ideale Richtung. In dieser Verbindung, die ihn zu einem harmonischen Schaffen einheitlichen Charakters kommen liefs, spricht sich seine Eigenart am entschiedensten aus: durch sie und durch die hochsinnige Art, in

der er sie verwendete, durch die Gröfse seiner Auffassungsweise mögen im Gegensatze zu den flüchtigen Erzeugnissen von Moderichtungen mit ihren verderblichen und zerstörenden Einwirkungen seine Schöpfungen der Folgezeit wie ein Palladium für das erscheinen, was edle und wahre Kunst zu heifsen verdient.



Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Die Schätze
der
grossen Gemälde-Galerieen Englands.

Herausgegeben

von

Lord Ronald Gower,

Mitglied der Antiquarischen Gesellschaft und des Verwaltungsrates der National-Portrait-Galerie zu London.

Vollständig in 36 Lieferungen oder 3 Bänden.
Preis einer Lieferung mit 3 Photographieen und Text 3,50 M.
Jede Lieferung ist auch einzeln käuflich.

Die Unzugänglichkeit vieler der bedeutenderen englischen Gemälde-Galerieen und eine gewisse, aus diesem Grunde herrührende Unbekanntschaft mit ihren Schätzen hat die Verlagsbuchhandlung bewogen, die vorzüglichsten Bilder dieser Galerieen dem deutschen Publikum in getreuen Abbildungen — in unveränderlichen Photographieen — näher zu bringen.

Durch Alter, Nachlässigkeit ihrer Wiederhersteller, durch Hin- und Herschaffen haben viele der Bilder so sehr gelitten, dass ihre Reproduktion mit nicht geringen Schwierigkeiten verknüpft war; es ist jedoch keine Mühe gescheut worden, um die besten Resultate zu erzielen. Die Verlagsbuchhandlung hofft daher, dass die getreue Wiedergabe der Originale wahren Kunstliebhabern annehmbarer ist, als eine auf den Effekt hin bearbeitete Photographie sein kann.

Das Werk bringt zugleich, was ihm gewiss einen besonderen Wert verleiht, Reproduktionen der berühmten englischen Miniaturen, die neben ihrem künstlerischen Reize ja auch ein grosses historisches Interesse haben.

Die Photographieen sind von Gemälden folgender Sammlungen mit Erlaubnis ihrer Besitzer genommen:

Schloss Windsor. Mit Genehmigung **Ihrer Majestät der Königin.** (Miniaturen.)

Hampton Court. Mit Genehmigung **Ihrer Majestät der Königin.**

Althorp. Mit Genehmigung des **Grafen Spencer.**

Schloss Arundel. Mit Genehmigung des **Herzogs von Norfolk.**

Bridgwater House. Mit Genehmigung des **Grafen von Ellesmere.**

Schloss Howard. Mit Genehmigung des verstorbenen **Lord Lanerton.**

Deepdene. Mit Genehmigung der **Frau Hope.**

Dover House. Mit Genehmigung der **Viscountesse Clifden.**

Grosvenor House. Mit Genehmigung des **Herzogs von Westminster.**

Hertford House. Mit Genehmigung des **Sir Richard Wallace, Bart.**

Newnham Paddox. Mit Genehmigung des **Grafen v. Denbigh.**

Stafford House. Mit Genehmigung des **Herzogs von Southerland.**

Chiswick House. Mit Genehmigung des **Herzogs von Devonshire.**

Schloss Cardiff. Mit Genehmigung des **Marquis von Bute.**

Blenheim. Mit Genehmigung des **Herzogs von Marlborough.**

Apsley House. Mit Genehmigung des **Herzogs von Wellington.**

Panshanger. Mit Genehmigung des **Grafen Cowper.**

Jedem Blatte ist ein kurzer Text beigegeben, der die hauptsächlichsten und zuverlässigsten Data über die betreffenden Gemälde oder Miniaturen giebt.


UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

ÄSTHETISCHE SCHRIFTEN

VON

VEIT VALENTIN.

II.

GOETHES FAUSTDICHTUNG.



BERLIN.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1894.

GOETHES FAUSTDICHTUNG

IN IHRER KÜNSTLERISCHEN EINHEIT

DARGESTELLT

VON

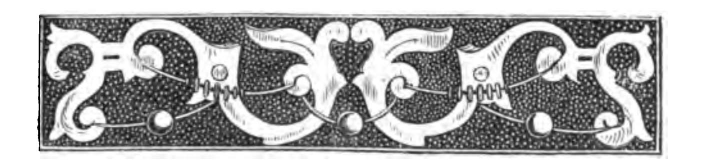
VEIT VALENTIN.

Das Was bedenke, mehr bedenke Wie!
Homunkulus.



BERLIN.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1894.

Inhalt.



Inhalt.

Die Verszählung ist die der Weimarischen Ausgabe.



I.

Ausgangspunkt der Untersuchung das Vorspiel auf dem Theater.

V. 33—242.

Goethes Faustdichtung ist, zumal seit dem Erscheinen des sogenannten zweiten Teiles, den mannigfaltigsten Betrachtungsweisen unterworfen worden. Von bleibender Bedeutung für das Verständnis des Werkes möchten indessen doch nur zwei sein. Die eine, die historisch-kritische oder die entwickelungsgeschichtliche, verfolgt die allmähliche Entstehung des Werkes und sucht die Teile klar zu legen, aus denen es allmählich zusammengewachsen ist. Bleibt sie bei der Betrachtung dieser Teile stehen, um sie einander gegenüberzustellen, so ist es begreiflich, dafs sie zur Auffindung von Widersprüchen gelangt und daraus die Folgerung zieht, dafs diese einander widersprechenden Teile nicht imstande sind, die Glieder eines planmäfsig entworfenen und durchgeführten Ganzen zu bilden, dafs also diesem Ganzen das erste und wich-

tigste Merkmal des Kunstwerkes, die Einheitlichkeit, fehle. Die andere Betrachtungsweise geht umgekehrt von der Voraussetzung aus, dafs kein Teil für sich allein, sondern stets mit Rücksicht auf das Ganze betrachtet werden müsse und erst durch diese Betrachtung seine richtige Bedeutung gewinnen könne: sie geht also von der Voraussetzung der Einheitlichkeit des Ganzen aus und sucht von hier aus jedes Glied in seinem Werte für das Ganze zu erfassen, um so zu einem richtigen Verständnis auch jedes einzelnen Teiles zu gelangen. Diese Betrachtungsweise ist die ästhetische: sie soll in der folgenden Untersuchung die wegweisende sein.

Die ästhetische Untersuchung der Faustdichtung könnte indessen als eine nicht berechtigte erscheinen, so lange der Nachweis der Einheitlichkeit der Dichtung nicht geliefert ist: sie dagegen setzt diese Einheitlichkeit voraus, und wird daher die Berechtigung ihres Verfahrens nachzuweisen haben. Den besten Nachweis wird das Ergebnis der Untersuchung liefern: ist dieses befriedigend, so darf auch die Voraussetzung als berechtigt gelten. Allein diese nachträgliche Rechtfertigung hat, selbst wenn sie erreicht wird, wohl eine rückwirkende Kraft, kann aber hier zu Anfang der Untersuchung noch nicht ermutigen, diesem Wege zu folgen. Wohl aber dürfte dies der Fall sein, wenn sie für sich anführen kann, dafs kein Geringerer als Goethe selbst diese Betrachtungsweise verlangt. Gerade für seine Faustdichtung fordert er ausdrücklich, dafs jeder Teil mit Rücksicht auf das Ganze betrachtet werde: dies ist aber nur dann möglich, wenn das Ganze das charakteristische Merkmal des Kunstwerkes

besitzt und wirklich eine einheitliche Schöpfung darstellt. Dafs Goethe von dieser Überzeugung durchdrungen war, spricht er gleichfalls selbst aus, und zwar mit ausschliefslicher und unbestreitbarer Beziehung auf die Faustdichtung: er hat seinen Standpunkt klar und deutlich in dem »Vorspiel auf dem Theater« dargelegt. Das Vorspiel ist aber gerade in der Zeit entstanden, in der Goethe die genial hingeworfenen Szenen des »Urfaust«, die noch keinen über die tiefergreifende unmittelbar packende poetische Wirkung der Einzelschicksale hinausgehenden weltumspannenden Plan erkennen lassen, zu Gliedern eines solchen Planes machte: die »schwankenden Gestalten«, die aus dem »Dunst und Nebel« früher Jugendtage wieder aufsteigen, gewinnen jetzt Festigkeit und Klarheit als Glieder eines weitausgreifenden Planes, in dem sie zu erhöhter Bedeutung gelangen müssen. Es kann die Frage sein, ob dem Dichter diese umgestaltende Einfügung überall gelungen ist: es kann aber keine Frage sein, dafs er diesen Umwandlungsvorgang nicht nur mit vollem Bewufstsein vorgenommen hat, sondern dafs er ihm nach seiner Überzeugung auch gelungen ist. Was vorher nur eine Reihe von Einzelheiten war, fügt sich jetzt zu einem höheren Zweck einem Ganzen ein; was früher nur für sich allein gewirkt hat, vermag jetzt in geordnetem Zusammenwirken mit anderem einen künstlerisch wirkenden Zusammenklang hervorzubringen. Gerade die Notwendigkeit, der früheren Schöpfung gegenüber den höheren künstlerischen Charakter zu wahren, mit ihm aber auch die Forderung an sich selbst und nicht weniger die Forderung des nur genufssuchenden Publikums zu einer ästhetischen

Genufs erwartenden zu steigern, hat den Dichter veranlafst, seine besondere Stellung zu dem veränderten und in seiner Durchführung im höchsten Grade mannigfaltigen Werke dahin zu wahren, dafs er es nicht nur als Kunstwerk geschaffen habe, sondern es auch als Kunstwerk betrachtet wissen wolle. Eben darum nimmt er für seine Dichtung den Charakter der Einheitlichkeit in entschiedenster Weise in Anspruch.

In dem Vorspiel auf dem Theater läfst Goethe die verschiedenen Stimmungen, die einem Kunstwerk, und besonders einem dramatischen, entgegentreten, kräftig zum Ausdruck gelangen. Der in erster Linie praktische Direktor geht auf äufseren Erfolg aus und wünscht daher sehr, der Menge zu behagen. Er kennt die grofse Masse des schaulustigen, aufregungssüchtigen, aber durchaus nicht denkeifrigen Publikums aus Erfahrung sehr gut und verlangt daher vom Dichter, er solle vor allem genug geschehen lassen und sich nicht erst die doch vergebliche Mühe machen, die Einzelheiten zu einem Ganzen kunstvoll zusammenzufügen: »Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken! .. Was hilft's, wenn Ihr ein Ganzes dargebracht? Das Publikum wird es Euch doch zerpflücken.« Mit tiefster Entrüstung weist der Dichter ein solches Handwerk zurück, das mit seiner Pfuscherei dem echten Künstler nicht geziemt. Er weifs besser, was wirklich alle Herzen bewegt, was tiefer geht als der flüchtig aufregende Genufs einer Fülle von Einzeleindrücken, die sich ablösen, sich aber nicht zusammenschliefsen: »Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt Und in sein Herz die Welt zurückeschlingt?« Und er weifs auch, wessen Amt es ist, diesen herzbewegenden

Einklang zu schaffen: »Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe, Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?... Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart!«

Diese Grundstimmung wird nicht etwa als unberechtigt zurückgewiesen. Die lustige Person, der kluge, jedoch zugleich gemütvolle Narr, tritt als Vermittler zwischen dem ausschliefslich sein praktisches Ziel verfolgenden Direktor und dem gleichfalls einseitigen Dichter auf. Er erkennt den Standpunkt des Dichters durchaus an, verweist aber sehr bedeutsam auf die Wirklichkeit, an die der Dichter anknüpfen müsse, um das Material zu gewinnen, aus dem ein solcher Einklang sich bilden könne: nur wo realistische Wahrheit der dichterischen Schöpfung, die ihrem Wesen nach ideal ist, zu Grunde liegt, nur da kann eine tiefe Wirkung erzielt werden. Wird dieser Weg eingeschlagen, so findet ebenso sehr des Direktors Drängen auf realistisches Geschehen, wie des Dichters ideales Streben nach Schöpfung eines alles Einzelne zu einheitlichem Eindruck zusammenfügenden Ganzen seine Erfüllung.

Ist schon Goethes sonstige Art des Schaffens von diesem Charakter durchdrungen, so ist mit diesem Grundsatze gerade die Dichtung scharf gekennzeichnet, die durch das Vorspiel auf dem Theater eingeleitet wird. Bei einem ganz aufsergewöhnlichen Reichtum von Einzelheiten, die der realen Welt entnommen sind, kann jedoch die Befürchtung eintreten, es möchte das höchste Ziel aller künstlerischen Schöpfung, die Einheitlichkeit, in der das ideale Moment des Kunstwerkes unter allen Umständen erscheint, vielleicht doch nicht erreicht werden. Um so notwendiger war es, dafs

Goethe hier den Unterschied des natürlichen und des künstlerischen Schaffens klar hervorhob, um über seinen Standpunkt keinerlei Zweifel zu lassen. Den Einklang, den das Kunstwerk hervorruft, kann die Natur, soweit wir sie kennen und zu erfassen vermögen, nicht erwecken: sie zwingt des Fadens ewige Länge gleichgiltig drehend auf die Spindel, ohne zu gestatten, dafs eine Reihe der die nie abreifsende Kette von Ursachen und Folgen bildenden Einzelheiten durch einen deutlich fühlbar werdenden Anfang und Abschlufs zu einer Gruppe sich aussondere: hiermit würde die erste Voraussetzung zu einem einheitlichen, in sich abgeschlossenen Ganzen geboten. Die Natur läfst vielmehr die unharmonische Menge aller Wesen verdriefslich durcheinanderklingen. Ganz anders die Kunst: sie allein teilt die fliefsend immer gleiche Reihe so ab, dafs sie den dadurch gewonnenen Gruppen als besonderen neuen Ganzen ein selbständiges Leben verleiht. Dieses Leben offenbart sich darin, dafs ein solcher zum Ganzen gewordener Teil sich rhythmisch regt: erst wenn der rohe Stoff, wie ihn die Natur geboten, und wie ihn die Kunst als Teil herausgelöst und zu einem Ganzen gebildet hat, durch die künstlerische Gestaltung sich gliedert und durch diese Gliederung Leben gewinnt, erst dann können diese Glieder innerhalb der durch das Ganze gegebenen Grenze zusammenwirken, so dafs jedes Glied, jedes Einzelne, durch seine Stellung innerhalb des Ganzen und durch sein Wirken gerade an dieser Stelle zur allgemeinen Weihe gerufen wird, wo es in herrlichen Akkorden schlägt.

Wenn nun Goethe in dem Vorspiele zu seiner Faustdichtung einen solchen ästhetischen Grundsatz

von entscheidender Bedeutung gerade dem Dichter in den Mund legt, der zur Leistung aufgefordert wird, und als dessen Leistung die folgende dramatische Dichtung betrachtet werden soll, wenn dieser Grundsatz unwidersprochen bleibt und sein ästhetischer Inhalt nach Meinung der beiden anderen Persönlichkeiten sich sehr wohl mit den praktischen Anforderungen der Bühne vereinigen läfst, so ist es klar, dafs Goethe die Überzeugung hatte, dafs seine Faustdichtung, die praktische Ausführung dieser Anforderungen, mit diesem Grundsatz durchaus übereinstimme, dafs in ihr alle Forderungen seines ästhetischen Inhaltes vollständig erfüllt seien. Goethe könnte mit dieser Überzeugung Unrecht haben: wollten wir dies aber von vornherein annehmen, so hiefse das dem Dichter jede Fähigkeit von Selbstbeurteilung absprechen. Scheuen wir uns aber, dies zu thun — und der überall bewiesenen künstlerischen Natur Goethes gegenüber möchte diese Scheu sehr wohl angebracht sein —, so ergiebt sich hieraus die Pflicht, zunächst die Berechtigung dieser Überzeugung im ganzen zuzugeben. Ist dem aber so, so kann die ästhetische Betrachtungsweise gar nicht anders als von der Voraussetzung ausgehen, dafs in der Faustdichtung die erste ästhetische Forderung an ein Kunstwerk erfüllt sei, dafs sie den Charakter der künstlerischen Einheitlichkeit thatsächlich besitzt. Diese Einheitlichkeit mufs sich zunächst in der künstlerischen Gestaltung des Stoffes, sodann aber in der besonderen Form, die der Dichter für das Kunstwerk gewählt hat, also hier in der Anwendung der dramatischen Form zeigen.



II.

Die künstlerische Gestaltung des Stoffes.

Wenn der Künstler sich der Schaffung eines Kunstwerkes zuwendet, so steht ihm unbestreitbar die Wahl des Stoffes als Recht zu. Nicht minder unbestreitbar ist aber auch das Recht des Publikums, die getroffene Wahl abzulehnen: es kann von vornherein überzeugt sein, dafs die Empfindungen, zu denen es durch ein Kunstwerk angeregt werden möchte, in dem gewählten Stoffe überhaupt keinen Träger und Vermittler finden können, und dafs andrerseits die Empfindungen, die der Künstler mit Hilfe des von ihm gewählten Stoffes anregen kann, ihm überhaupt keine Freude bereiten dürften. Billigt aber das Publikum die Wahl, und ist es bereit, die von dem Künstler beabsichtigte Wirkung durch Vermittelung des von ihm ergriffenen Stoffes auf sich ergehen zu lassen, so bindet es damit sein Urteil in der Weise, dafs es eine Reihe von Voraussetzungen von vornherein zugiebt, in deren Wahl der Dichter nicht willkürlich verfahren ist: mit der Wahl seines Stoffes hat er zugleich eine Reihe von Voraussetzungen, die dem Stoffe selbst eignen,

mit angenommen und ist an diese seinerseits gleichfalls gebunden. Es wäre daher ebenso widerspruchsvoll wie ungerecht, wenn man dem Dichter die mit der zugegebenen Wahl gleichfalls zugegebenen, von ihm unabhängigen und an dem Stoffe haftenden Voraussetzungen nach der guten wie nach der schlimmen Seite hin so anrechnen wollte, als ob sie ihm zur Last fielen: sein Wirken beginnt erst innerhalb der durch die Voraussetzungen gegebenen Grenzen.

So bleibt auch Goethes Faustdichtung gegenüber zunächst nur die Verwerfung der Wahl des Stoffes übrig, oder aber das Zugestehen einer Reihe von Voraussetzungen, die zugleich mit der Wahl des Stoffes gegeben waren: durch sie ist der Dichter an bestimmte Vorstellungskreise gebunden. Nicht diese selbst, sondern erst das, was er auf ihrem Grund aufbaut, kommt auf seine Rechnung.

Die erste mit der Wahl des Stoffes gegebene Voraussetzung ist die vorkopernikanische Weltanschauung. Die Erde gilt als Mittelpunkt des Weltalls, der Mensch ist der Zweck des Weltdaseins, das ihm zur Erreichung des Zieles dienen mufs, um deswillen er selbst geschaffen ist: seine Bestimmung ist, selig zu werden. Die Frage: wie soll ich selig werden? was mufs ich thun, um selig zu werden? ist darum die erste und wichtigste: sie ist im Grunde genommen überhaupt die einzig wichtige.

Diese Seligkeit wird nicht immer, ja sie wird vielfach überhaupt nicht erreicht. Mag sie aber erreicht werden oder nicht, in jedem Falle führt die Seele nach dem Aufhören ihrer irdischen Vereinigung mit dem menschlichen Körper ein persönlich fortdauerndes Da-

sein, das mit der Fähigkeit des Empfindens ausgestattet ist. Für die in persönlicher Daseinsart fortlebende Seele bedarf es eines Aufenthaltes, und zwar eines nach der Doppelmöglichkeit der Art dieser Fortdauer zweigeteilten Aufenthaltes: dieser erscheint als räumlich zu denkender Himmel, der Wohnort der Seligen, und als räumlich zu denkende Hölle, der Wohnort der Unseligen.

An der Spitze dieser beiden aufserirdischen Welten stehen ihre Herren: der Herr des Himmels ist Gott, der Herr der Hölle ist Satan. Beide werden als Personen gefafst und unterliegen für diese Vorstellungsweise der Beschränkung, die mit der körperlichen Gestaltung verbunden: sie erscheinen an bestimmten Orten und sind alsdann an anderen nicht. So wie sie selbst durch die Persönlichkeit begrenzt und bestimmt sind, so sind es auch die Geister, die sie umgeben; die Engel und die Teufel. Mit dieser Persönlichkeit ist jedoch nicht eine Sichtbarkeit im irdischen Sinne verknüpft: besonders für menschliche Sinne ist die Empfindung der von den geistigen Wesen ausgehenden Wirkung von dem Willen der Geister selbst abhängig, falls diese nicht durch besondere Verhältnisse einem Zwang unterliegen.

Zwischen Gott und Satan, zwischen den guten und den bösen Geistern besteht ein ewiger Kampfeszustand: das Wesen der einen Seite schliefst das Wesen der anderen Seite aus. Zum Ausbruch kommt der Kampf von seiten der bösen Geister, und zwar durch das Bemühen, das köstlichste aller Besitztümer zu erringen, den Besitz der menschlichen Seele. Wo irgend eine Handhabe sich zu bieten scheint, wird der

Versuch gemacht, sie Gott abspenstig zu machen: je bedeutender die Seele veranlagt ist, um so gröfser sind die Bemühungen der bösen Geister, sie zu gewinnen, um so gröfser ist der Triumph, falls sie ihr Ziel erreichen.

Das Böse ist jedoch nicht ohne den Willen Gottes entstanden: wenn es nicht seine bestimmte Stelle im Weltenplane Gottes ausfüllen müfste, so hätte Gott seine Entstehung verhindern können. Da er sie aber zugelassen hat, so hat das Böse in dem Plane, den Gott mit der Schaffung und Erhaltung der Welt verfolgt, ein gottgewolltes Dasein und mufs gerade durch sein Widerstreben als förderndes Element in dem Weltprozefs mitwirken: indem es nach dem selbstgesteckten Ziele hinstrebt, mufs es den Absichten Gottes dienen und ihre Ausführung erleichtern.

Zwischen Gott und Satan, zwischen Himmel und Hölle, steht der erdengeborene Mensch. Beiden gegenüber tritt er an Macht weit zurück: aber ihm kommt eine auszeichnende Fähigkeit zu, die ihm eine durchaus eigenartige Stellung giebt. Gott kann nur das Gute wollen, Satan kann nur das Böse wollen, der Mensch aber hat die gefährliche Freiheit der Entscheidung seines Willens nach der guten oder nach der bösen Seite hin. Er ist daher nicht blofs Spielball in der Hand Gottes oder Satans: bei allem Handeln kommt es auf seine Mitwirkung nach eigenem Prüfen und Urteilen an. Dafür fällt ihm aber auch die volle Verantwortlichkeit für sein Handeln zu: je nachdem er dieses auf die eine oder die andere Seite lenkt, wird ihm Lohn oder Strafe, Seligkeit oder Verdammnis zu teil. In jedem Falle haben aber die Entschei-

dung, die er trifft, die Handlungen, die er ausführt, eine mafsgebende Bedeutung für die Gestaltung seines nachirdischen, ewigen Daseins.

In diesem Widerstreite der Empfindungen, die des Menschen Erdendasein ausfüllen, kann er sich an den Mitteln genügen lassen, die Gott ihm zu seiner Erlösung dargeboten hat: mit ihrer Hilfe vermag er den Verlockungen der sich zu seiner Verführung gerne herandrängenden bösen Geister zu entgehen. Aber es liegt keineswegs aufserhalb der Möglichkeit, dafs der Mensch selbstthätig in den Verkehr der ihn stets umgebenden Geisterwelt eintritt: er kann dies durch Erlangung von Hilfsmitteln, die es ihm ermöglichen, die Geisterwelt zu einer Offenbarung zu zwingen. Diese Hilfsmittel bietet die Magie. Diese geisterbezwingende, Zaubermacht verleihende Wissenschaft und Kunde ist jedoch in ihrer Wirkung keineswegs auf die bösen Geister beschränkt: auch die guten Geister unterliegen ihren Einwirkungen, und es kommt wiederum auf den Menschen selbst an, ob er sich an die eine oder die andere Seite wenden will.

Das Verhalten der Geister ist hierbei je nach ihrer Beschaffenheit ein durchaus verschiedenes. Die guten Geister befleifsigen sich der Zurückhaltung: sie sind im Sinne Gottes thätig, und sein Wille geht dahin, dafs der Mensch selbständig handle. Erst dann ist sein Handeln ein solches, für das er die volle Verantwortlichkeit trägt, erst dann kann ihn also sein Guthandeln selig, sein Schlechthandeln unselig und zwar mit vollem Rechte machen. Die bösen Geister dagegen sind stets bereit, dem Menschen entgegenzukommen: nur so können sie die Schwankenden zu

sich herüberziehen, die Unbefangenen verlocken, den Widerstrebenden Schlingen legen.

In jedem Falle jedoch ist die Anwendung der Magie ein Hinausgreifen über die dem Menschen von Gott gesteckten Schranken und wird eben dadurch für ihn eine Schuld: sie ist es auch dann, wenn die Magie zum Verkehr mit guten Geistern führt, sie ist es aber in erhöhtem Maſse, wenn das Ergebnis der Verkehr oder gar ein Bund mit den bösen Geistern ist.

Die Vertreterin Gottes auf Erden ist die Kirche: sie kann ausschlieſslich nach den feststehenden göttlichen Gesetzen, deren Obhut ihr anvertraut ist, urteilen: so bleibt ihr einer solchen Schuld gegenüber in der That nur eine Möglichkeit übrig. Sie kann gar nicht anders als den Schuldigen verurteilen, und zwar nicht nur im Diesseits, sondern, da ihr auch die Machtbefugnis gegeben ist, ihre Einwirkung auf die Ewigkeit zu erstrecken, auch im Jenseits: die Seele des Schuldigen verfällt der ewigen Verdammnis.

Werden diese Voraussetzungen dem Dichter zugestanden, so ist es keine Frage, daſs für ihn damit ohne weiteres ein im höchsten Grade günstiger Boden gegeben ist, auf dem sich der dichterische Keim jedenfalls aufs reichste auswachsen kann: ein einzelner bestimmter Mensch mit der Fähigkeit zu verantwortlicher, ihre entscheidende Wirkung auf die Ewigkeit erstreckender Handlung, mitten in den Ansturm der bösen Geister gegen die Schöpfungen und die Absichten Gottes hineingestellt, wird der Gegenstand der Bestrebungen des Teufels, der Gott eine Seele abspenstig machen und für sich gewinnen will. Es fragt sich nun, was die dichterische Phantasie aus diesem Keime hat herausgestalten können.

In jeder Zeit und auf jeder Stufe der Entwickelung eines Volkes will die Kunst durch ihre Schöpfungen den Menschen nach einer bestimmten Richtung hin zu Empfindungen anregen, die ihn absichtlich mit voller Kraft und Entschiedenheit in dieser Richtung über die zufälligen Anregungen der Wirklichkeit hinaus tief und kraftvoll erfassen, so dafs er sich dieser einen Richtung des Empfindungslebens vollständig hingeben kann. Ist diese allgemeine Absicht der Kunst stets dieselbe, so bleibt doch die Richtung, in der das Empfindungsleben angeregt werden soll, keineswegs dieselbe. Es läfst sich vielmehr bei jeder naturgemäfsen, nicht durch fremde Einflüsse in ihrem ruhigen Verlaufe gestörten Kunstentwickelung verfolgen, wie in Zeiten, in denen die Kunst noch im Dienste des Kultus steht, jeder bedeutsamere Gegenstand, den sie ergreift, naturgemäfs dieselbe Richtung einschlägt, die der Kultus selbst verfolgt: er will den Menschen in den Dienst der Gottheit ziehen, er will ihn so stimmen, dafs er des Schutzes und des Beistandes der Gottheit würdig wird, er will ihn von der alltäglichen Handlungsweise zu einer gottgefälligeren hinführen, mit einem Wort er will ihn bessern: der Zweck der Kunstübung ist ein moralischer. Dieser moralische Zweck wird aber um so besser erfüllt werden, je entschiedener bei seiner Erzielung zugleich die der Kunst eigentümlichen Wirkungsmittel zur Anwendung kommen können, je reicher die Einbildungskraft angeregt und je lebendiger dadurch diese nach Bethätigung gierige Thätigkeitsanlage im Menschen geweckt und wirklich in Thätigkeit gesetzt wird.

Nach diesen beiden Richtungen hin erweist sich

die Faustsage als ein aufsergewöhnlich günstiger Gegenstand. Fausts Bund mit dem Teufel ermöglicht eine Fülle von Abenteuern, die durch das ihnen nun selbstverständlich innewohnende Element des Wunders einen die Phantasie aufs höchste reizenden, sie unablässig immer wieder neu beschäftigenden Charakter erhält. Aber diese Abenteuer erfüllen zugleich mit einem grausigen Entzücken: so wünschenswert es wäre, Gleiches erleben zu können, so steht doch drohend hinter der beneidenswerten Erscheinung des zauberkräftigen Menschen die ewige Verdammnis, deren schreckensvolles Eintreten nicht nur über das Nichterreichen tröstet, sondern auch die Empfindung der Genugthuung erweckt, dafs der, der so Aufsergewöhnliches erlebt, dafür auch elendiglich zu Grunde gehen mufs. Daraus ergiebt sich als Schlufsempfindung die Stimmung, wie schön es ist, wenn man sich vor den Verlockungen des Teufels hüte, und der Wunsch, sich nun um so entschiedener der guten Seite, wie sie von der Kirche gelehrt wird, zuzuwenden. So gestaltet sich die reiche Anregung der Phantasie in Verbindung mit den Empfindungen eines wonnigen Grausens und eines die Gerechtigkeit des vernichtenden Urteils anerkennenden Entsetzens zu dem Endergebnis einer Warnung und einer Mahnung zu moralischer Besserung.

Diesen Charakter einer mit vollster Absicht hervorgekehrten moralischen Schöpfung tragen demgemäfs auch die verschiedenen Behandlungen der Faustsage, wie sie uns schriftlich erhalten sind. So ist das älteste Faustbuch, das zu Frankfurt am Main 1587 von dem Buchdrucker Johann Spies herausgegeben worden ist, »allen hochtragenden, fürwitzigen vnd Gottlosen

Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abscheuwlichen Exempel vnd treuwhertziger Warnung zusammengezogen und in den Druck verfertiget« und trägt den bezeichnenden Vorspruch aus dem Briefe des Jakobus IV, 7: »Seyt Gott underthänig, widerstehet dem Teuffel, so fleuhet er von euch.« Ebenso heifst es auf dem Titel des grofsen Faustbuches von Georg Rudolff Widmann 1599: »Mit nothwendigen Erinnerungen vnd schönen exempeln menniglichem zur Lehr vnd Warnung aufsgestrichen vnd erklehret.« Im Jahre 1674 wird dieses Buch von Nikolaus Pfitzer »aufs neue übersehen und so wol mit neuen Erinnerungen, als nachdencklichen Fragen und Geschichten, der heutigen bösen Welt, zur Warnung, vermehret«, und der von dem »Christlich Meynenden« gemachte Auszug hieraus, der 1725 erschien, soll »allen vorsetzlichen Sündern zu einer hertzlichen Vermahnung und Warnung« dienen.

Bei diesem Ziele der dichterischen Erzählung ist nur ein Ausgang möglich: Faust mufs der Hölle verfallen. Erst so kann die volle Wirkung der Absicht erreicht werden, und dies auch nur dann, wenn die Unmöglichkeit einer Rettung der Seele Fausts sehr kräftig betont wird. Diesen auf eine moralische Wirkung abzielenden Ausgang zeigen auch die dramatischen Gestaltungen der Faustsage, sowohl die Dichtung Marlowes, als auch die dramatischen Bearbeitungen, die uns als Puppenspiele erhalten sind.

Dieser Gesichtspunkt erhält eine sehr merkwürdige Wendung durch Lessing. Der grofse Vertreter der humanen Bildung, der keinen guten Keim verloren gehen lassen wollte und daher stets bei den Bedrückten und den Verfolgten das ihnen zur Seite stehende

Recht nachzuweisen bestrebt war, er konnte und mochte auch Fausts Seele, in der er die Anlage zum Grofsen und Edlen erkannte, nicht zu Grunde gehen lassen. Andrerseits ist aber Lessing durchaus davon überzeugt, dafs es die Aufgabe der Dichtung sei zu bessern: er erklärt ganz ausdrücklich in der Hamburgischen Dramaturgie: »bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen mufs; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln.« So war er in schlimmer Lage: Faust untergehen zu lassen, verbot ihm seine Humanität; Faust retten zu lassen, verbot ihm der moralische Zweck der Dichtung. Er half sich in der verlorenen Dichtung nach Aussage von Freunden, die Lessings Absichten gekannt hatten, mit dem Mittel des Traumes, das schon Dante verwendet hatte und das späterhin zu gleichem Zwecke Grillparzer in seinem Drama: »Der Traum ein Leben« verwendete: Faust erlebt seinen Bund mit dem Teufel, sein sich daran knüpfendes Leben, seine Verdammung zur Hölle als Traum. Von diesem erwacht, ist er gebessert und kann nun den Verlockungen des Teufels entgehen. Die moralische Besserung hat hier also nicht das Publikum, sondern den Träger der Handlung selbst zum Gegenstand, der sonst dem Publikum zu Liebe geopfert wurde. Höher kann das moralische Ziel der Dichtung nicht gehen, als dafs es in ihr selbst in Wirkung tritt und so um so klarer den Weg vordeutend angiebt, den der Hörer zu gehen hat.

Allein die Kunst bleibt nicht auf dem Standpunkte stehen, dafs sie einen moralischen Zweck erreichen will: sie strebt allmählich immer entschiedener dem

Ziele zu, das der Natur der von ihr verwendeten Mittel entspricht. Diese suchen die im Menschen vorhandenen sinnlichen, seelischen und geistigen Anlagen in Thätigkeit zu setzen. So lange der religiös-moralische Zweck vorwaltet, steht die Frage, ob die von der Kunst geübte Wirkung der Natur der in Thätigkeit gesetzten Anlagen entspricht, so dafs diese Wirkung als eine angenehme, als eine um ihrer selbst willen und durch sie allein willkommene empfinden wird, ursprünglich ganz im Hintergrund. Nachdem die Absicht, diese Wirkung zu erreichen, erst nebensächlich erschienen ist, dann allmählich immer bemerkbarer sich vorgedrängt hat, kommt ein Augenblick, in dem sie mit Entschiedenheit den ersten Platz einnimmt und die Frage, ob durch sie zugleich auch eine religiös-moralische oder überhaupt eine moralische Wirkung ausgeübt wird, nebensächlich behandelt oder gänzlich bei Seite gesetzt wird. Die so das ihr eigentümliche Ziel ohne Nebenabsichten verfolgende Kunst ist die ästhetische Kunst.

In unserer neueren deutschen Dichtung ist der Schritt von der moralische Zwecke miterstrebenden Kunst zu der rein ästhetischen Kunst zwar nicht zuerst, aber doch mit entscheidender Kraft und mit einer gar nicht zu mifsdeutenden Klarheit durch Goethes Wertherdichtung gethan worden. Was Lessing seiner Kunstanschauung gemäfs noch als kläglich bezeichnen mufste, trat hier stolz und siegreich in die Welt. Lessings Empfindung war dabei die, dafs er noch eine »Schlufsrede« wünschte: »Ein paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abenteuerlichen Charakter gekommen; wie ein andrer Jüngling, dem die Natur

eine ähnliche Anlage gegeben, sich dafür zu bewahren habe. Denn ein solcher dürfte die poetische Schönheit leicht für die moralische nehmen. . . . . Also, lieber Goethe, noch ein Kapitelchen zum Schlusse; und je cynischer je besser!« Für Goethe freilich war der Gedanke, dafs irgendwer seinen Werther als Vorbild benutzen, dafs irgendwer die ästhetische Wirkung in eine moralische umsetzen sollte, völlig ausgeschlossen: sein Genius trieb ihn, den in der Kunstentwickelung notwendigen Schritt, den Übergang von der moralisierenden zur ästhetischen Wirkung des Kunstwerks, als einen durchaus naturgemäfsen, selbstverständlichen, nicht mit Überlegung, sondern vollkommen naiv zu machen; eben dadurch ragt die Bedeutung dieses Schrittes über die eines persönlichen Handelns hinaus und erhebt sich zu einer Naturoffenbarung, die den Charakter der vollsten Wahrhaftigkeit und Wahrheit trägt.

Als nun dieser Dichter zum Gegenstand eines Kunstwerkes die Faustsage nahm, da war durch seine eigenste Natur der ihr bis dahin stets und überall anhaftende moralische Charakter selbstverständlich ausgeschlossen. Um so freier konnte der Dichter seinen Faust zum Träger von Bestrebungen machen, deren Ziele aufserhalb des moralischen Gebietes liegen. Der Faust der Sage verschreibt dem Teufel seine Seele, um für eine Zeit, die im Vergleich zu der Dauer eines Menschenlebens nicht grofs, im Vergleich zur Ewigkeit aber ein vollständiges Nichts ist, sinnlichen Genufs und Macht zu erlangen: ein solcher Handel ist so thöricht, dafs ihm jede Sympathie unsererseits abgeht. Er gewinnt nur dadurch einen Sinn, dafs

eben die Thorheit Fausts in recht abschreckender Weise sich offenbaren soll: je furchtbarer die ewige Verdammnis droht, um so thörichter ist es, für so vergänglichen Erwerb die Seligkeit preiszugeben, um so eindringlicher ist aber auch die Mahnung, nicht gleichfalls eine solche Thorheit zu begehen. Tritt an Stelle der moralischen Tendenz die ästhetische, so mufs dieses thörichte Bestreben durch ein anderes ersetzt werden, das imstande ist, unsere Sympathie zu erwecken. Goethes Faust will zur denkbar höchsten Erkenntnis gelangen: die Unmöglichkeit, diese durch seine eigene Kraft zu erreichen, führt ihn zur Magie. Einen solchen Ausgangspunkt, ein solches erhabenes Ziel verstehen wir sehr wohl: trifft doch der Dichter damit den Lebensnerv des geistigen Strebens der gesamten neueren Zeit. Wir können uns mit dem Träger und Vertreter des rastlosen modernen Forschungstriebes, der sich durch kein Dogma hemmen läfst und vor keiner Folgerung zurückschreckt, durchaus eins fühlen: wir begreifen sein Streben, als wär' es unser eignes; wir begreifen aber auch seinen Schmerz, wenn es scheitert, als wär' er unser eigner, und unsre Sympathie ist ihm gewonnen. Sie wird ihm nicht durch den Verzweiflungsschritt entzogen, dafs er sich der Magie zuwendet: mit der Annahme des Faust als Gegenstandes der Dichtung haben wir die Magie als eine Realität mitangenommen; von Fausts Standpunkt aus, den der Dichter beibehalten mufs, ist dieser Ausweg Fausts durchaus folgerichtig.

Allein Faust erstrebt die Erkenntnis nicht nur um der Erkenntnis willen: sein höchstes und letztes Ziel ist ein ganz anderes. Er will die Erkenntnis, weil er

hofft, durch sie den Frieden seiner Seele zu erreichen; für ihn hat das Streben nach Erkenntnis die Bedeutung, die sonst dem religiösen Empfinden zukommt. Hierdurch erhält sein Streben eine ethische Bedeutung, die es weit über das gewöhnliche wissenschaftliche Streben hinausführt; auch für ihn lautet die höchste Frage: wie kann ich selig werden? Er kann es nicht durch den Glauben, er hofft es durch das Erkennen zu erreichen. Aber diese Frage soll hier nicht in dem Versuch einer neuen Beantwortung vorbildlich für die Zuhörer werden und diese ermahnen oder warnen, also nicht moralisch wirken: sie wird für den Dichter vielmehr die bewegende Kraft, um die ganze Tiefe eines ungewöhnlich reichen seelischen Lebens zu offenbaren und dadurch unsre eignen seelischen Kräfte sympathisch zu berühren und zu einer ihnen willkommenen Bethätigung zu bringen. Dieses ästhetische Ziel ist aber dem Dichter gerade dadurch gesichert, dafs er seinem Faust das Erkennen als den Weg nach dem Seelenfrieden erscheinen läfst: ein solches höchstes menschliches Bestreben ist, auch wenn wir ihm nicht nachfolgen, dennoch unsrer Sympathie gewifs. Was ein Mensch mit solcher unsrer eigenen verwandten Ringerkraft erfährt, mufs unsre Teilnahme sich gewinnen; was er leidet, erregt unfehlbar unser Mitleiden, und mit banger Sorge sehen wir dem Ausgang eines solchen Kampfes um das höchste Gut des Daseins entgegen.

Wenn nun der Dichter seinen Faust sich nicht nur der Magie, sondern schliefslich dem Teufel selbst ergeben läfst, da darf sich nun die berechtigte Frage erheben: kann und darf ein Mensch von so

tiefem seelischen Gehalte, von so erhabenem, das denkbar höchste Ziel verfolgendem Streben wegen seines Bundes mit dem Teufel schliefslich doch der Hölle verfallen? Je verwandter wir uns seinem Streben fühlen, um so näher berührt uns diese Frage: es ist, als ob sie uns selbst gälte.

Wenn die Kirche allein darauf zu antworten hat, so kann es nicht zweifelhaft sein, dafs sie das Verdammungsurteil aussprechen mufs. Bei Gott jedoch steht die Sache anders: er, der die Tiefen der Herzen kennt, er kann das Handeln nach den Gründen beurteilen, die es gezeitigt haben; er kann die Absichten anerkennen und über das Handeln selbst milde richten, er kann verzeihen. Aber seine Allweisheit kann auch Wege verfolgen, die für ein menschliches Auge nicht zu verfolgen sind: er kann voraussehen, dafs eine Seele, gerade um ihres Strebens willen, von vornherein dem Himmel gehört, dafs aber, um die Seele dem richtigen Wege zuzuführen, es eines aufsergewöhnlichen Mittels bedarf; da benutzt er — und das ist die geniale Wendung, die Goethe seiner Umdichtung der Faustsage giebt — den Teufel selbst, um sein Ziel zu erreichen: auch das Böse liegt innerhalb des Weltplanes Gottes. Das Neue ist aber dies, dafs in einem einzelnen Falle Gott das Böse benutzt, um das Gute zu erreichen. Er selbst veranlafst den Bund mit dem Teufel: er will diesen Bund, um dadurch Fausts Seele für den Himmel zu retten.

Der Plan, den Gott mit Faust verfolgt, läfst sich nun leicht erkennen. Gott weifs natürlich sehr wohl, dafs der von Faust eingeschlagene Weg, um zur Seligkeit zu gelangen, ein unmöglicher ist; die höchste

Erkenntnis, die Erkenntnis des wahren Wesens der Welt, ist für den Menschen nicht zu erreichen. Sie steht im Widerspruch mit seiner endlichen, begrenzten Natur, die das Unendliche, das Unbegrenzte nicht fassen kann, da sie es stets als Endliches, Begrenztes zu fassen suchen mufs, womit die Lösung der Aufgabe unmöglich wird. Sollte nun dennoch die Gewinnung des Seelenfriedens von der Lösung dieser Aufgabe abhängen, so wäre die Erreichung dieses Zieles für immer ausgeschlossen, und die Seele eines Menschen, der es so ernst meint wie Faust, könnte die Seligkeit nicht erreichen. Soll sie dies aber doch, so bleibt nur eines übrig: sie mufs auf einen anderen Weg gebracht werden, der der Natur des Menschen entspricht und zu dem gewünschten Ziele führt. Ein solcher wäre der Glaube: die Möglichkeit diesen Weg einzuschlagen, ist für Faust durch seinen Erkenntnistrieb von vornherein ausgeschlossen. Da bleibt nur noch ein Mittel übrig: Faust mufs aus dem fruchtlosen Grübeln herausgerissen und dem thätigen Leben zugeführt werden; Bethätigung der angeborenen Kräfte vermag, wenn sie sich einem hohen Ziele zuwendet, den Seelenfrieden hienieden zu gewähren, der die Vorbedingung zur Erlangung des ewigen Friedens der Seele im Jenseits ist.

Es liegt nun nicht im Wesen Gottes, in das Handeln des Menschen unmittelbar einzugreifen: das Handeln des Menschen gewinnt nur dann entscheidende Bedeutung und zieht die beseligende Wirkung im Jenseits nach sich, wenn es ein eigenes, selbständiges ist, wenn es dem Willen der Gottheit entgegenkommt. Es mufs den Charakter der Verantwortlichkeit tragen, wenn

ihm eine Wertschätzung zu teil werden soll. So mufs Faust zu einer Thätigkeit gereizt werden, in der er ein solches verantwortliches Thun ausführen kann. Diesen Zweck erreicht aber Gott, indem er dem Faust den Teufel beigiebt. Der Teufel kann nur ein Ziel haben, die Seele Fausts gewinnen. Das vermag er nicht, so lange Faust vom Erkenntnistrieb beherrscht ist; der Teufel mufs also Faust in das thätige Leben verlocken, als den einzigen Boden, auf dem er ihn gewinnen kann. Wenn also Gott dem Faust den Teufel als Gesellen beigiebt und ihn gewähren läfst, so führt der Teufel, der Faust ins thätige Leben zieht, gerade das aus, was nach dem Plane Gottes allein Faust retten kann: ob es dem Teufel gelingen werde, die Seele Fausts zu gewinnen, das kann Gott ruhig der von ihm sehr genau gekannten guten Natur Fausts überlassen; ist diese überhaupt erst einmal der Thätigkeit zugeführt, so wird sie auch schon den rechten Weg finden und eben dadurch ihre entscheidungsgebende Kraft bewähren, ohne die die menschliche Seele überhaupt nicht in den Himmel gelangen kann. So mufs der Teufel, indem er glaubt, für sich zu wirken, den Plan Gottes erfüllen; so mufs er, dessen Natur es ist, zu zerstören, als Teufel schaffen.

Diesen Plan Gottes zeigt in deutlichster Weise der »Prolog im Himmel«. Gott ist es, der zuerst den Namen Fausts ausspricht, der den Teufel auf ihn aufmerksam macht, zugleich aber so, dafs er ihn als dem Guten zugehörig bezeichnet: Gott nennt ihn seinen Knecht. Er sagt ausdrücklich, dafs er Faust, der ihm jetzt nur verworren dient, bald in die Klarheit führen will: der Gärtner sieht in dem grünenden

Bäumchen schon die Blüt' und Frucht künftiger Jahre voraus. Wenn er Mephistopheles die Erlaubnis giebt, ihn seine Strafse zu führen, so erklärt er ausdrücklich, dafs es ihm nicht verboten sei, solange Faust auf der Erde lebt: mit dieser Daseinsart ist dem Menschen das Irren natürlich; der einzelne Irrtum, so lange es eben nur ein solcher ist, kann also auch nicht entscheidend auf seine Daseinsart im Jenseits einwirken. Dafs Faust aber durch den Irrtum hindurch mit eigner Kraft sich zu ihm emporarbeiten werde, sieht Gott in seiner Allwissenheit gleichfalls klar voraus: »Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange, Ist sich des rechten Weges wohl bewufst.« Und nicht minder klar spricht sich Gott über das von ihm ergriffene Mittel aus: »Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen, Er liebt sich bald die unbedingte Ruh; Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu, Der reizt und wirkt, und mufs, als Teufel, schaffen.«

Mit diesem Plane Gottes ist das wesentlichste und entscheidende Element der Goethischen Faustdichtung gegeben: Gott will Faust retten und benutzt den Teufel dazu; dieser handelt seiner Natur gemäfs und bringt eben dadurch Gottes Plan zur Ausführung. Faust aber weifs von alledem nichts und bleibt dem dunklen Drange seiner guten Natur überlassen. Nur dadurch, dafs er selbständig handelt, dafs er nicht willenloser Spielball in der Hand einer höheren Macht ist, gewinnt er unsre Teilnahme, die gespannt ist zu verfolgen, wie dieser seltsame Kampf der beiden überirdischen Mächte, dessen Entscheidung in das unbewufste und daher durchaus naive Handeln eines Menschen gelegt ist, sich vollzieht, und welchen Ausgang er erreicht.

Aus dem Widerstreit dieser drei Willensträger entwickelt sich nun die Handlung mit sachlicher Notwendigkeit. Es ist selbstverständlich, dafs das indirekte Eingreifen Gottes erst in dem Augenblicke geschieht, wo es unbedingt notwendig ist. Faust ist in der Verzweiflung, durch eigne Mittel zur höchsten Erkenntnis zu gelangen, zu dem entscheidenden Schritt entschlossen, zur Magie zu greifen und sich so den Zugang zu höherer Erkenntnis zu erzwingen. Die im Dienste der Gottheit stehenden Geister kann er wohl durch seine Beschwörungskraft zwingen, zu erscheinen, aber er kann sie nicht zwingen, ihm Offenbarungen zu machen oder ihm hilfreich Dienste zu leisten. Zurückgestofsen und erneuter, erhöhter Verzweiflung überlassen, ist er in der Stimmung, den Verlockungen des Teufels nachzugeben und den Bund mit ihm zu schliefsen, aber nicht, um behaglich in flüchtigem Sinnesgenufs zu schwelgen: der Augenblick, in dem es dem Teufel gelingt, ihm einen solchen Genufs zu verschaffen, der ihm wirkliche Befriedigung gewährt, so dafs er ihm Dauer wünschen mufs, soll der Zeitpunkt sein, in dem seine Seele dem Teufel zufallen soll. Während in der alten Faustsage der Teufel seine Aufgabe schon erfüllt, wenn er Fausts sinnliche Gelüste und sein Behagen an der Ausübung der Zauberkraft fördert, ihn also von flüchtigem Genufs zu flüchtigem Genusse führt und mit jedem Genusse Faust befriedigt, soll jetzt der Teufel etwas thun, was seiner innersten Natur widerstrebt: er soll Faust eine bleibende Befriedigung verschaffen. Er nimmt die Aufgabe an, in der Hoffnung, Fausts Seele durch Betrug gewinnen zu können. In dieser inneren Unmöglichkeit,

die von Faust gestellte Bedingung erfüllen zu können, liegt die Notwendigkeit begründet, dafs Faust allmählich anfängt, einen eignen Weg einzuschlagen, der an die durch des Teufels Eingreifen in ihm gereizte Lust zur Bethätigung seiner Anlagen anknüpft: so kann er, dem dunklen Drange seiner Natur folgend und ohne jegliche Ahnung von dem wahren Verhältnis zwischen Gott und Teufel inbezug auf ihn und sein Streben, endlich, nachdem des Teufels Versuche gescheitert sind, durch eigene Kraft sich den Augenblick der vollen inneren Befriedigung erringen. Damit ist aber, auch ohne dafs dieses Ziel in seinem Bewufstsein klar gewesen wäre, auch ohne dafs sein persönliches Streben darauf ausgegangen wäre, die thatsächliche Vorbedingung für die Erlangung der ewigen Seligkeit im Jenseits und so zugleich die Erfüllung des Planes Gottes erreicht.

Mit diesem inneren Fortgang ist die künstlerische Gestaltung des Stoffes gegeben: sie wäre es nicht, wenn dieser Fortgang nicht ein streng einheitlicher wäre. Da er dies aber ist, so ist damit die erste und wichtigste Vorbedingung für die Gestaltung eines Kunstwerkes erfüllt: dieses selbst tritt jedoch erst durch die künstlerische Form in die Erscheinung.



III.

Die künstlerische Gestaltung des Aufbaues.

Als der jugendliche Dichter sich der künstlerischen Gestaltung des Gegenstandes zuwendete, da waren es die Augenblicke tiefergreifender, das Herz mächtig bewegender seelischer Erregung, die ihn zuerst erfafsten, und die er auch zuerst gestaltete. Naturgemäfs griff er dabei zu der dramatischen Form. In dieser durch die praktische Aufführung auf der Bühne entstandenen Form ist nicht toter Stoff, sondern der lebendige Mensch selbst der Träger der bildlich dargestellten Personen und der an ihnen sich vollziehenden Handlungen. Damit hat diese Form vor allen anderen Kunstformen den Vorteil lebendiger, unmittelbarer und daher aufs tiefste ergreifender Wirkung voraus. Der Hörer und Beschauer wird durch sie Miterleber der in ihr dargestellten Erlebnisse, die mit der vollen, ungebrochenen Kraft der zugleich in Raum und Zeit sich abspielenden Gegenwart den gegenwärtigen Miterleber in ihren Zauberbann hineinziehen und mit sich fortreifsen. Eine solche Form mufste für einen selbst aufs tiefste ergriffenen Dichter,

der auch andre mit gleichem Reichtum und gleicher Wonne der Empfindung erfüllen will, die selbstverständliche Form sein, zumal in einer Zeit, in der die trennenden Grenzen von dramatischer und epischer Form zu verschwinden im Begriffe schienen und somit ein Bedenken über die Wahl der Form kaum aufkommen konnte. So hatte der junge Dichter schon die Lebensgeschichte seines Gottfried in dramatischer Form geschaffen; so griff er auch jetzt wieder ohne Zögern und Bedenken zu dieser dankbaren und wirkungsvollen Form, deren Vorzüge leicht zu erkennen sind.

Allein die dramatische Form bietet auch Nachteile, die dem Dichter für diese wirkungskräftige Form Schranken auferlegen. Bei der berichtenden Form der Darstellung von Erlebnissen äufserer und innerer Art kann der Dichter durch Schilderung und Erläuterung nachhelfen und dadurch manche Feinheit in der Entwickelung zur Darstellung bringen, die vor der fortreifsenden Kraft der flüchtigen, kein Verweilen vergönnenden Gegenwart verschwinden mufs. Die in voller gegenwärtiger Erscheinung vor uns hintretenden Personen müssen ferner ihre Handlungen und die Empfindungen, die aus den Handlungen sich ergeben, mit Worten begleiten. Das geschieht nicht bei gleichgiltigen Erlebnissen: es können also nur Erlebnisse von kräftiger Wirkung zur Verwendung kommen, bei denen die Aussprache in Worten uns selbstverständlich erscheint. Beide Umstände haben zur Folge, dafs sich der Dichter auf bedeutend wirkende Augenblicke beschränken mufs, die Sammelpunkte kraftvoller Thätigkeit oder tiefgehender Empfindung sind, so dafs in ihnen für den Fortgang des Ereignisses eine ent-

scheidungfördernde Kraft hervortritt. Nimmt man noch die die Ausdehnung beschränkende Gegenwart des Miterlebers hinzu, so ergiebt sich aus allen diesen Verhältnissen die Folgerung, dafs die dramatische Form dem Dichter eine Beschränkung auf eine verhältnismäfsig geringe Reihe von Erlebnissen auferlegt, die zugleich solche von hervorragender Kraft zur Erweckung von teilnehmender Mitempfindung sein müssen.

Eine solche Beschränkung kann aber nicht jeder Stoff erleiden: er kann es nur, wenn seine künstlerische Gestaltung von vornherein einen Gegensatz geschaffen hat, aus dem mit Notwendigkeit streitende Kräfte sich entwickeln, die ihre auseinandergehenden Ziele mit Aufbietung vollster Leidenschaft zu erreichen suchen und die daher naturgemäfs in jeden Augenblick ihres Hervortretens die ganze Wucht ihrer Persönlichkeit zu legen entschlossen sind: so wird jedes Auftreten nach irgend einer Seite hin entscheidungsvoll wirken und mit der Energie erfüllt sein, die die nachempfindende Seele des die Handlung als unsichtbarer Zeuge Miterlebenden in mächtige Spannung zu versetzen vermag.

Schon in der älteren Fassung der Faustsage bietet sich ein solcher Gegensatz in Faust und dem Teufel: in noch gröfserer Entschiedenheit tritt er aber in der Goethischen Gestaltung der Faustsage in den Vordergrund. Gott und der Teufel, gute und böse Geister, dann Faust und Mephistopheles bieten eine Fülle von Gegensätzen, die, sobald sie ein gemeinschaftliches Ziel sich stecken, eben dadurch zu noch entschiedenerem Entgegenwirken gebracht werden, als es ihre an und für sich feindlich gearteten Naturen schon von selbst veranlafsten: so ist nun aber dieses Entgegenwirken

von beiden Seiten ein energisches, auf Entscheidung hindrängendes, so dafs es an tief ergreifenden Einzelhandlungen nicht fehlen kann. Damit ist die erste Anforderung für ein der dramatischen Form sich bedienendes Kunstwerk vorhanden. Wenn also Goethe bei seiner Faustdichtung zu dieser Form griff, so hatte er mit richtiger Empfindung die geeignetste Form für seinen Stoff gefunden. Sollte nun aber die richtig ergriffene Form auch richtig durchgeführt werden, so durfte Goethe sich auch den aus der Wahl dieser Form sich ergebenden Folgen nicht entziehen. Bot die Faustsage eine Fülle von mannigfaltigen und interessanten Ereignissen, so mufste der Dichter diese Reihe nicht nur der Zahl nach beschränken, er mufste sie auch zu einem Ganzen gestalten, er mufste zu diesem Zweck den Einzelereignissen ihre selbständige Bedeutung entziehen und sie einem Hauptereignis unterordnen, dem sie sich durch die Art ihrer Gestaltung anzupassen hatten: nur so können sie als ihm dienend erkannt werden.

Eine solche Unterordnung ist jedoch nur zu erzielen, wenn die Gestaltung des künstlerischen Stoffes gleichsam von selbst zu einer Gliederung der Masse hindrängt. Jede künstlerische Form setzt eine Gliederung voraus. Das, was sich zum Kunstwerk gestalten will, besitzt eine Vielheit von Einzelheiten: die künstlerische Wirkung von Einzelheiten beruht aber darauf, dafs sie durch Anordnung und Gestaltung unserem Bestreben, eine Mehrheit von Einzelheiten als Einheit aufzufassen, entgegenkommt. Erst wo dies eintritt, ist die elementarste Voraussetzung der künstlerischen Wirkung vorhanden, soweit sie auf der Formgestaltung

beruht: diese aber ist wiederum die Voraussetzung für jede das tiefere Empfindungsleben der Seele berührende Wirkung der künstlerischen Form. Der Weg zu dieser elementarsten Wirkung der künstlerischen Gestalt ist die Vereinigung einer kleineren Reihe von Einzelheiten zu einer gemeinsamen, dem neugeschaffenen Ganzen entspringenden Wirkung: in dieser gemeinsamen Wirkung liegt das Moment der einheitlichen Wirkung. Die künstlerische Form nun, die diese einheitlich empfundene Wirkung hervorbringt, ist die aus einer Reihe gemeinsam wirkender Einzelheiten entstehende Gruppe. Die Formeigenschaft aber, die uns solche Gruppen erkennen und als gemeinsam wirkende Einzelheiten empfinden läfst, ist die Gliederung. So ist der Versfufs eine Gruppe von Silben, der Vers eine Gruppe von Versfüfsen, die Strophe eine Gruppe von Versen. Je einfacher und natürlicher sich eine solche Gliederung aus den einzelnen Elementen der künstlerischen Form ergiebt, um so glücklicher ist ihre Anlage, um so bedeutungsvoller erscheint ihre Wirkung, um so geeigneter aber ist sie auch, in den seelischen und den geistigen Gehalt des Kunstwerks durch die ihr eigene Klarheit der Gestaltung einzuführen.

Stehen wir einem fertigen Kunstwerk gegenüber und wollen seine künstlerische Gestaltung erkennen, so mufs es, je künstlerischer seine Formgestaltung ist, um so leichter zunächst die Gliederung der grofsen Masse durchschauen lassen: von da aus dringen wir, die einzelne Gruppe prüfend betrachtend, weiter zu der Gliederung der Hauptteile durch, bis wir zu immer kleineren Gruppen und endlich zu den elementarsten

Formeinzelheiten gelangen. Von hier aus vollzieht sich nun an der Hand der bereits erkannten Gruppierung der in erster Linie die ästhetische Beanlagung zu lebhaftester, lustvoll empfundener Thätigkeit anregende Prozefs des Aufbaues aller Einzelheiten zu dem Ganzen mit immer wachsender Steigerung der ästhetischen Wirkung der künstlerischen Formgestaltung. Ist es nun aber dem Künstler gelungen, die künstlerische Gestaltung des Stoffes mit dieser Formgestaltung so innig zu verbinden, so eins werden zu lassen, dafs eines ohne das andere nicht da sein kann, dann mufs die Erkenntnis der künstlerischen Formgestaltung ein wesentliches Element für die künstlerische Gestaltung des Stoffes, für das Verständnis dessen, was man den Inhalt zu nennen pflegt, werden: thatsächlich sind aber Inhalt und Form so sehr eins geworden, dafs eines ohne das andere nicht gedacht werden kann. So ist es die unmittelbare Folge der genialen künstlerischen Gestaltung des Stoffes, die Goethe der Faustsage gegeben hat, dafs die Gliederung des auf Grund dieser Stoffgestaltung geschaffenen Kunstwerkes sich ganz natürlich und von selbst aus dem Wesen dieser Stoffgestaltung ergiebt, und zwar nicht nur in der Gliederung der Hauptmassen, sondern durch alle kleineren Gruppen hindurch bis zu den elementaren Formeinheiten hin.

Die künstlerische Stoffgestaltung der Goethischen Faustdichtung setzt voraus, dafs Faust aus dem grüblerischen Sinnen in das thätige Leben geführt werde, und zwar, dafs dies durch Mephistopheles unter Zustimmung Gottes geschehe, dafs Mephistopheles dieser Aufgabe sich unterziehe, dafs er aber in ihrer Aus-

führung scheitere, und Faust zu Gott und damit zur Seligkeit gelange. Demgemäſs gliedert sich der künstlerische Aufbau in drei Hauptmassen: 1. die vorbereitende Handlung bis zum Bunde Fausts mit Mephistopheles; 2. die Versuche des Mephistopheles, die übernommene Aufgabe zu lösen, und das Scheitern seiner Bemühungen; 3. der Ausgang der Handlung nach dem Scheitern der Versuche des Mephistopheles.

Die erste und die dritte dieser Gruppen gliedern sich wieder in je zwei Gruppen: Mephistopheles handelt nicht aus eigenem Antriebe, sondern er wird von Gott, der damit seinen eigenen Plan zur Ausführung bringen will, zur Annäherung an Faust angeregt; Faust selbst aber weiſs von diesem Plane und dieser Maſsregel Gottes nichts: die Annäherung des Mephistopheles muſs also ihm gegenüber als eine in sich selbst begründete erscheinen. Demgemäſs gliedert sich die erste Hauptgruppe so:

1. Die vorbereitende Handlung besteht
   a. aus einer Handlung im Himmel, die ohne Fausts Zuthun sich vollzieht und für sein Schicksal maſsgebend ist;
   b. aus einer Handlung auf der Erde, die von Faust selbst ausgeführt wird und für sein Schicksal maſsgebend ist.

Demgegenüber muſs der Ausgang der Handlung zeigen, wie der Voraussicht und dem Plane Gottes gemäſs der Mensch in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges bewuſst geworden ist und sich von der Zauberwelt befreit, und ferner, wie der Plan Gottes seine endliche Erfüllung findet. Daher gliedert sich die dritte Hauptgruppe in zwei Gruppen, die inhaltlich

ebenso wie in der äufseren Folge den zwei Gruppen der ersten Hauptmasse genau entsprechen, und zwar in umgekehrter Aufeinanderfolge, so dafs eine streng symmetrische Folge sich ergiebt:

2. Der Ausgang der Handlung besteht
   a. aus einer Handlung auf Erden, die von Faust selbst ausgeführt wird und für sein Schicksal entscheidend ist;
   b. aus einer Handlung im Himmel, die ohne Fausts Zuthun ausgeführt wird und für sein Schicksal entscheidend ist.

Aber auch die zweite Hauptmasse zeigt eine feinere Gliederung, deren Charakter sich nach dem Charakter der diesem mittleren Hauptteile zukommenden Aufgabe richtet. Diese Aufgabe besteht darin, dafs Mephistopheles versucht, sein keck gewagtes Unternehmen auszuführen. In der alten Sage hat sich Faust dem Teufel übergeben, um für den Preis der ewigen Höllenpein auf Erden jedes Genusses, den ihn seine Laune wünschen läfst, teilhaftig zu werden. In der Goethischen Faustdichtung ist die Erfüllung der Verschreibung des Faust an die Erfüllung einer Zusage des Mephistopheles gebunden: wird diese nicht erreicht, so wird die Verschreibung hinfällig. Die Zusage jedoch, die Mephistopheles gegeben hat und deren Erfüllung seine Aufgabe sein soll, besteht darin, Faust einen Zustand der Befriedigung zu verschaffen, der ihm den Wunsch nach bleibender Dauer dieses Zustandes erweckt. Faust selbst setzt in die Möglichkeit der Erfüllung dieses Ziels grofses Mifstrauen; Mephistopheles aber hofft, sich der Seele Fausts, wenn es nicht anders sein kann, durch Erfüllung seiner Zusage, noch lieber

aber durch Betrug zu bemächtigen. Dies kann ihm schwerlich schon bei dem ersten Versuche gelingen: er selbst rechnet vielmehr darauf, dafs er sein Opfer durch eine Reihe von Zuständen hindurchschleppen wolle, bis Faust, sei es durch Erlangung der ersehnten Befriedigung, sei es ohne Erfüllung seiner Zusage infolge der durch alle diese Zustände bewirkten Ermattung und Verzweiflung dennoch ihm zufalle. Damit ist durch die künstlerische Gestaltung des Stoffes naturgemäfs eine Reihenfolge von Versuchen gegeben, die Mephistopheles nach einem bestimmten Plane durchzuführen gedenkt: ob die Natur Fausts ihm das gestattet, ist freilich eine durchaus andre Frage. Hieraus entwickelt sich eine Handlung zwischen Mephistopheles und Faust, in der Mephistopheles seinen Plan durchzuführen sucht, Faust aber, einzig und allein seiner guten Natur überlassen, ihr gemäfs diese Versuche auf sich einwirken läfst. Nur in diesem Wirken und Gegenwirken besteht die fortschreitende Handlung: alles, was sonst sich ereignet, ist nur Hilfsmittel, um den Zweck dieser fortschreitenden Handlung in einander ablösenden Versuchen zu erreichen, hat aber für den Fortgang der Handlung keine selbständige Bedeutung: es bleibt der Haupthandlung gegenüber Episode.

Die moderne Bedeutung des Begriffes Episode hat sich allmählich dahin ausgestaltet, dafs unter Episode ein nicht berechtigtes Einschiebsel verstanden wird. Damit wird nur eine Seite der Episode gekennzeichnet: es giebt neben der unerlaubten Episode auch die berechtigte und damit durchaus erlaubte.

Wir werden die Bezeichnung Episode dann anwenden, wenn ein einzelner Teil der Gesamthandlung

als ein besonderes Ganzes aus der Gesamtheit sich herausheben läfst. Wenn dieses kleine Ganze mit der übrigen Handlung nur in äufserlichem Zusammenhange steht, so dafs der Fortschritt der Handlung durch ihn unterbrochen und gehemmt wird, so erscheint die Episode als unberechtigte und damit als unerlaubte. Wenn dagegen dieses kleine Ganze zwar als ein besonderes Bild erscheint, aber in seiner Gesamtheit ein wichtiges Glied für den Fortgang der Handlung und ihr Verständnis ist, so dafs es ohne Schädigung für das Ganze nicht fortfallen kann, so ist die Episode eine künstlerisch durchaus berechtigte Form. Sie unterscheidet sich von der übrigen Gestaltung der künstlerischen Form nur dadurch, dafs die ihre Besonderheit bewirkenden Persönlichkeiten nicht wieder erscheinen und somit nicht als den Gesamtgang der Handlung führende und gestaltende Persönlichkeiten auftreten. In Lessings Minna von Barnhelm sind die Dame in Trauer und Riccault de la Marlinière solche episodische Persönlichkeiten, die Szenen, in denen sie auftreten, sind Episoden: beide Episoden sind aber vollauf berechtigte. Durch das Verfahren des Majors gegen die Witwe seines Freundes enthüllt uns der Dichter mit einem Schlage den Grundzug von Tellheims Charakter, ohne dessen Kenntnis das weitere Handeln Tellheims nicht zu verstehen wäre; zugleich aber wird unser Herz für diesen Charakter so gewonnen, dafs wir auch die rauheren Seiten dieser edlen Seele leicht ertragen können. Ohne das Auftreten des Lieutenants Riccault aber wüfsten wir nicht, dafs das erlösende Handschreiben des Königs bereits unterwegs ist, und wir würden die Schürzung des Spieles, das

Minna gegen Tellheim anzettelt, mit einer Besorgnis für den Ausgang gewahr werden, die zum Charakter des Lustspieles nicht pafst: nun wissen wir aber im voraus, dafs eine tragische Lösung des Knotens ausgeschlossen ist, und mit freiem Herzen können wir dem Spiele zuschauen. So gehören beide Szenen wesentlich und notwendig zum Gesamtfortschritt: im Gegensatze jedoch zu den übrigen Szenen lösen sie sich als besondere kleine Ganze von der sonstigen Handlung klar und deutlich ab, für die sie jedoch nicht zu missen sind. In dieser besonderen Stellung tragen sie vielmehr zur Belebung des Ganzen wesentlich bei: unter dem Schein, als ob sie nicht mehr als gefällig sich unterordnender und nur nebensächlich hinzutretender Schmuck wären, bilden sie thatsächlich einen Wesensbestandteil in dem Gesamtfortgange der Handlung.

In diesem Sinn erscheint die Episode in der Goethischen Faustdichtung, nur mit der Besonderheit, dafs sie der Eigenart der künstlerischen Gestaltung des Stoffes gemäfs den Charakter einer notwendig eintretenden Form erhält und selbst nicht mehr den Schein, als künstlerischer Schmuck gelten zu wollen, annimmt: die Haupthandlung, die Bemühung des Mephistopheles, Faust zu gewinnen, und der Kampf der guten Natur des Faust, sich den eigenen Weg zu bahnen, kann überhaupt nur mit Hilfe der künstlerischen Form der Episode in die Erscheinung treten. Will Mephistopheles Faust Befriedigung gewähren und ihn durch Übertäubung seiner guten Natur für einen Augenblick dahin bringen, zu glauben, er hätte sie wirklich erreicht, oder will er ihn durch marternden Anreiz

seiner Genufssucht und durch Versagung der vollen Gewährung zur Verzweiflung bringen, in jedem Falle bleibt dem Teufel kein andres Mittel übrig, als Faust in verschiedene Lagen des Lebens zu versetzen, wie er sie für seinen Zweck geeignet hält. Die Persönlichkeiten, die zur Herbeiführung einer solchen Lage notwendig sind, haben ihre Bedeutung darin, dafs sie dem Zwecke dienen, zu dem die besondere Lage geschaffen worden ist; sie treten jedoch nicht als gleichwertige Persönlichkeiten neben die Hauptpersonen hin, in denen allein der Fortgang der Handlung zum Ausdruck gelangt. Dagegen fördert jede Episode, als Ganzes genommen, den Gesamtfortgang der Handlung und bildet so einen notwendigen und wesentlichen Bestandteil der Dichtung.

In dem künstlerischen Aufbau dieser Reihe von Episoden zeigt sich sofort wieder die den Stoff klar und sicher zur schönen Form gestaltende, jedes einzelne Glied in den Zusammenhang des Ganzen einordnende Hand des Künstlers. In der ersten Hälfte tritt Mephistopheles als der den Gang der Handlung bestimmende Führer hervor, und zwar mit dem Erfolge, dafs er sich dem ersehnten Ziele nähert: da, in der Mitte des Aufbaues, tritt ein ihm sehr unerwarteter und unwillkommener Umschwung ein, und in der zweiten Hälfte der Episoden ist es nun Faust, der sich von der Führung des Mephistopheles befreit und von Schritt zu Schritt immer entschiedener den eignen Weg geht: in demselben Mafse tritt Mephistopheles zurück und ist schliefslich nur noch das Mittel, das zur Ausführung zu bringen, was Faust als das für sein Streben Richtige erkannt hat.

Bei dem weltumspannenden Plane, den der Dichter durchführen mufs, wenn er sein Ziel erreichen will, ist es nun aber notwendig, dafs das Bewufstsein des ununterbrochenen Zusammenhanges aufs entschiedenste gewahrt werde: hierzu bedient sich der Dichter eines künstlerischen Mittels, dessen Erkennen zum Verständnisse des künstlerischen Aufbaues notwendig ist, zumal gerade bei seinem umfassenden Plan es nicht umgangen werden kann, dafs manches Seltsame, manches Überraschende zur Erscheinung kommt: sind wir doch durch die Wahl des Stoffes in die Berührung mit den überirdischen Gewalten gekommen, so dafs deren Wirken uns als etwas Selbstverständliches anmutet. Damit ist aber auch das gegeben, was man im alltäglichen Sinne des Wortes Wunder nennt, ein Durchbrechen der Naturgesetze durch das Eingreifen einer höheren Macht, die wir nicht gewöhnt sind, als einen regelmäfsig in solcher Weise mitwirkenden Faktor in Berechnung zu ziehen. Im Zusammenhang der Faustsage jedoch erscheint das Wunder als etwas durchaus Natürliches und Selbstverständliches, ohne das die Handlung überhaupt nicht zu denken ist. Immerhin bleiben wir Betrachter Menschen, und für solche hat das Wunder stets etwas Überraschendes. Für einen geringeren Dichter mag die Lust, durch Überraschungen zu wirken, etwas Verlockendes haben: der grofse Dichter verschmäht solche Kunststückchen. Er bereitet vor, und ist sich bewufst, dafs das Erscheinen des Angekündigten dennoch von solcher Bedeutung ist, dafs trotz der Vorbereitung dem thatsächlichen Erscheinen des Wunderbaren das Überwältigende der Wirkung keineswegs verloren geht.

Dieses Kunstmittel des sorgfältigen Vorbereitens verwendet nun der vorsichtige Dichter durch sein ganzes Werk hindurch: bis in die kleinsten Einzelheiten hinein hütet er sich, irgend einen Vorgang, irgend eine Lage, die etwas Überraschendes haben kann, auch dann, wenn sie nicht als Wunder gefaſst werden muſs, ohne sorgfältige Vorbereitung einzuführen. Als feststehenden Grundsatz sehen wir dies nun aber beim Übergang von einer Episode zur anderen, und selbstverständlich auch beim Übergang von der vorbereitenden Handlung zur ersten Episode verwertet. Der Episode geht stets eine sie einleitende Vorbereitung als besondere Handlung voran. Hierin liegt zugleich das Mittel, den ununterbrochenen Faden in dem Fortgang der Haupthandlung sowohl sachlich festzuhalten, als auch ihn dem Miterleber stets wieder aufs neue fühlbar zu machen.

Halten wir diese Gesichtspunkte fest, so gestaltet sich die Gliederung des dramatischen Aufbaues der Haupthandlung nun folgendermaſsen:

I. Erste Hälfte: Wachsender Einfluſs des Mephistopheles.
   1. Das studentische Treiben.
      a. Vorbereitung: die Schülerszene;
      b. Episode: Auerbachs Keller.
   2. Das irdische Liebesleben.
      a. Vorbereitung: die Hexenküche;
      b. Episode: die Gretchentragödie.
   3. Lust an der Zauberkraft.
      a. Vorbereitung: Läuterung durch die Elfen und Monolog;
      b. Episode: der Flammen- und der Geldzauber am Hofe des Kaisers.

II. Umschwung: Selbständiges Versprechen des Faust, dem Kaiser Paris und Helena zu zeigen.

III. Zweite Hälfte: Wachsende Selbständigkeit Fausts und abnehmender Einflufs des Mephistopheles.

4. Die Geistererscheinung.
   a. Vorbereitung: Der Gang zu den Müttern;
   b. Episode: Faust mit Paris und Helena am Hofe des Kaisers.
5. Fausts Durchlebung der Vergangenheit.
   a. Vorbereitung: Homunkulus und die klassische Walpurgisnacht;
   b. Episode: Das Helenadrama.
6. Fausts Schaffung einer neuen Welt.
   a. Vorbereitung: Läuterung. Rettung des Kaisers und Belohnung Fausts;
   b. Episode: Das Neuland.

Denken wir uns den so gegliederten Hauptteil von den beiden einleitenden und den beiden ausleitenden Gruppen umrahmt, so ergiebt sich ein künstlerischer Aufbau von feinster und sorgfältigst durchdachter Klarheit, das erste Element der schönen künstlerischen Form, der sich aber zugleich als das Ergebnis der künstlerischen Gestaltung des Stoffes darstellt: mit ihr ist er naturgemäfs erwachsen. Von dem Augenblick an, wo dem Dichter die künstlerische Gestaltung des Stoffes zu voller Klarheit und Durcharbeitung gekommen war, konnte über diese Grundgestaltung des künstlerischen Aufbaues kein Zweifel mehr sein. Wohl aber konnte der Dichter bei einzelnen Punkten noch lange schwanken, wie er die Einzelgestaltung durchführen sollte: über dieses Schwanken eröffnen uns die Paralipomena wertvollen Aufschlufs. Die Dichtung

selbst aber, wie sie vorliegt, giebt uns das, was sich aus den zahlreichen Möglichkeiten der Einzelgestaltung schliefslich nach des Dichters Ermessen als das herausgearbeitet hat, was ihm den Fortgang der Handlung am klarsten darzustellen schien. Gerade diese sorgfältige Durcharbeitung zeigt uns aufs deutlichste, dafs dem Dichter unablässig die einheitliche Gestaltung seiner Dichtung, die Gestaltung seiner Dichtung als eines Kunstwerkes als höchstes Ziel vorgeschwebt hat. Die Klarheit des Aufbaues der künstlerischen Form und der in ihr erscheinende feste und sichere Schritt der Handlung nach einem von Anfang an deutlich vorgezeigten Ziele hin, ist ein Beweis, dafs ihm ebenso wie nach der Seite der künstlerischen Gestaltung des Stoffes hin, die Gestaltung der Grundzüge der künstlerischen Form gelungen ist. Es fragt sich nun: wie verhält sich die Einzeldurchführung dazu? Ist es ihm auch in ihr gelungen, das hohe Ziel einer einheitlichen Dichtung zu erreichen? Darauf soll die Betrachtung der künstlerischen Gestaltung der Einzeldurchführung die Antwort geben.



IV.

Der dramatische Aufbau.

A. Die vorbereitende Handlung 1. im Himmel.

V. 243—353.

Die Einzeldurchführung der dramatischen Gestaltung eines Kunstwerks legt dem Dichter eine Reihe von Verpflichtungen auf. So wie die Wahl der dramatischen Form an und für sich nur dann als berechtigt erscheint, wenn in der künstlerischen Gestaltung des Stoffes kräftige Gegensätze entwickelt worden sind, so mufs die dramatische Form nun darauf ausgehen, diese Gegensätze von vornherein lebendig werden und dem Hörer deutlich ins Bewufstsein treten zu lassen. Soll die Teilnahme für diese Gegensätze erweckt werden, ohne die eine tiefergehende Wirkung auf den Hörer und Zuschauer, also den Miterleber der Handlung, ausgeschlossen ist, soll also der Zuhörer und Zuschauer bewogen werden, ein Stück seines eignen thätigen Lebens hinzugeben, um aufnehmend und erleidend als Miterleber dem Verlauf einer fremden Handlung

beizuwohnen, so müssen die Träger der Handlung uns als so bedeutend, ihre Erlebnisse als so ergreifend entgegentreten, dafs die Teilnahme an ihnen selbstverständlich erscheint und ihr Verlauf mit Spannung verfolgt wird. Diese Teilnahme wird am sichersten dann erweckt, wenn infolge der durch die künstlerische Gestaltung des Stoffes gebotenen Gegensätze eine Reihe von Fäden angesponnen wird, von denen jeder nach einem besonderen, klar bestimmten Ziele hinstrebt: da jedes dieser Ziele nur so erreicht werden kann, dafs der Weg des einen Fadens die der anderen Fäden durchkreuzt, so fangen sie an sich zu verschlingen, und indem jeder dennoch sein Ziel zu verfolgen strebt, entsteht ein Kampf, dessen Ausgang mit gespannter Teilnahme erwartet wird und der deshalb in seinem Verlaufe die Teilnahme des Miterlebers beständig wach erhält. Dieser Verlauf der Handlung mufs aber weiterhin so sein, dafs das sachliche Geschehen mit Notwendigkeit von dem Ausdruck der dabei sich ergebenden Empfindungen und Überlegungen begleitet wird, dafs aber auch andrerseits keine Empfindungen und Überlegungen zum Ausdruck gelangen, als solche, die dem sachlichen Geschehen mit Notwendigkeit entspringen müssen und eben deshalb ihm mit Wahrscheinlichkeit entspringen. Dafs dieser Ausdruck weiterhin den Charakter der künstlerischen Form tragen, somit aufser treffendem Inhalt auch die Form zeigen mufs, die die jedesmaligen besondern Umstände kennzeichnet, ergiebt sich aus der Thatsache, dafs er in einem Kunstwerk zu Tage tritt, mit Notwendigkeit und von selbst. Für den Nachweis der dramatischen Gestaltung des künstlerischen Aufbaues kommt es jedoch zunächst nur auf die Darlegung der zuerst erwähnten Punkte an.

Der Gegensatz, auf dem in der Goethischen Faustdichtung die künstlerische Gestaltung des Stoffes aufgebaut ist, tritt in Gott und dem Teufel hervor: die Belebung dieses Gegensatzes zu einer Handlung wird durch das Dazwischentreten des Menschen herbeigeführt, dessen Seele Gegenstand eines zwischen Gott und Teufel entspringenden Kampfes ist. Das Ziel der Handlung ist klar: jeder der beiden will die Seele für sein Reich gewinnen. Dieser durch alle Zeiten, so lange es Menschen giebt, sich hinziehende Kampf erweckt besondere Teilnahme erst durch die besondere Beschaffenheit eines bestimmten Menschen als Gegenstandes eines einzelnen Kampfganges zwischen Gott und Teufel: der Eintritt dieses einzelnen Kampfes und die Darstellung seiner Veranlassung ist der Hauptfaden, der zuerst angeknüpft werden mufs. Es geschieht in der Begegnung des Teufels mit Gott bei Gelegenheit einer besonderen Erscheinung Gottes auf der Erde, das die Huldigung des ganzen »Gesindes« veranlafst. Da erscheint auch der Teufel in der besondern Gestaltung, in der er auch sonst von Gott schon immer gerne gesehen wurde. Gott hafst nichts und niemanden: die mannigfaltigen Verkörperungen des Bösen sind ihm nur zu Last. Am wenigsten ist es ihm das Böse, wenn es in der Verkörperung des Schalkes erscheint. Es hört damit nicht auf das Böse zu sein, dessen innerstes Wesen Vernichtung des Daseins ist: aber in der Gestaltung des Schalkes gewinnt es die Form, unter der es vor Gott frei erscheinen, ja vor ihm seine Klagen vorbringen kann. Damit bildet es einen Gegensatz zu den Engeln, die von Gott und der Welt nur Gutes zu sagen wissen.

An einen andern Gegensatz knüpft sich der zweite Faden, der gleich zu dem besonderen Gegenstande und damit zu der Veranlassung dieses sich hier entspinnenden Einzelkampfes führt. Das Wesen Gottes und sein Walten in der Welt ist so wunderbar, dafs sogar die Gott am nächsten stehenden Geister, die Engel, es nicht ergründen können. Dieser Thatsache gegenüber bleibt, falls kein Gefühl der Unbefriedigung entstehen soll, nur ein freudiges Glauben an die Herrlichkeit Gottes übrig, wie es durch das Anschauen Gottes und seiner Werke gewonnen wird, sobald man sich seiner Allmacht in Demut beugen kann. Dieses gläubige Vertrauen erniedrigt nicht: es giebt im Gegenteil eine Kraft, die sonst nicht gewonnen werden kann. So giebt dieser Anblick den Engeln Stärke, wenn auch keiner sie ergründen mag: in Demut ergeben sie sich in die Thatsache und bekennen freudig: »Die unbegreiflich hohen Werke Sind herrlich wie am ersten Tag.« In grellen Gegensatz dazu tritt der mit Vernunft ausgestattete Mensch: diese den Menschen so hoch über das Tier erhebende und ihn den Engeln annähernde Befähigung kann sehr verschieden angewendet werden. Entweder demütigt sich die Vernunft vor Gott: das Ergebnis ist dann der beseligende Glaube, der auch für das Jenseits die thatsächliche Folge der Seligwerdung hat; oder die Vernunft lehnt sich gegen Gott auf: von dieser Auflehnung weifs Mephistopheles zu erzählen — sie erregt durch die Karikatur, die sie zu Wege bringt, nur seinen Spott. Der Mensch braucht die Vernunft nur, um tierischer als jedes Tier zu sein: er wäre viel glücklicher, wäre ihm der Schein des Himmelslichtes nicht gegeben, als jetzt, da er seine Nase in jeden Quark begräbt.

Von einer andern Art der Auflehnung der Vernunft weifs er dagegen nichts: sie kann zum ernstesten Wissensdrang führen, der von der heiligsten Sehnsucht nach Beseligung erfüllt ist, diese jedoch nie erreichen kann. Bleibt schon den Engeln nichts übrig, als sich demütig zu bescheiden und Gottes Herrlichkeit, auch wenn sie nicht begriffen werden kann, anzubeten, so vermag der tiefer stehende Mensch, dem die Anschauung Gottes fehlt, erst recht nicht mit Hilfe der Vernunft zur Erkenntnis Gottes und der Welt zu gelangen. Mephistopheles versteht diese Auflehnung der Vernunft gegen Gott nicht, weil sie aus den edelsten Motiven entspringt. Eben deswegen kann auch der Mensch, der von diesen Motiven geleitet seine Vernunft gebraucht und durch Erkenntnis der Unmöglichkeit, mit ihrer Hilfe das ersehnte Ziel erreichen zu können, zur Verzweiflung, ja selbst zum Abfall von Gott kommt, trotzdem selig werden: es kommt nur darauf an, ihn auf den rechten Weg zu bringen. Dieser ist aber nur ein solcher, auf dem die eigene Thätigkeit, die Anlage des Menschen zum Handeln erweckt wird. Mephistopheles aber vermeint in diesem von ihm mifsverstandenen Gebrauch der Vernunft die unbedingt sichere Handhabe gefunden zu haben, um auch einen hoch strebenden Menschen von Gott abwendig zu machen. So tritt neben den Gegensatz von Gott und Teufel der Gegensatz von Glaube und Vernunft, und innerhalb der Vernunft der Gegensatz einer ihrem innersten Wesen nach auf das Höchste gerichteten Vernunft und einer banalen, das Beste ihres Wesens, den von ihrer Bethätigung untrennbaren Forschungstrieb, zu geringfügigen oder gar zu verwerflichen Zwecken anwendenden Vernunft. Durch

diesen zweiten Gegensatz gewinnt der erste zwischen Gott und Teufel eine besondere Wendung: von der aus edlen Motiven aufs höchste Ziel gerichteten Vernunft versteht Mephistopheles nichts. Sein infolge dieses Mifsverständnisses gewagtes Auftreten gegen Gott ist gerade durch diesen Umstand ein von seinem sonstigen Auftreten gegen Gott abweichendes und gewinnt hierdurch ein besonderes Interesse: an Stelle des sonst von Seiten des Teufels versteckt gegen Gott geführten Kampfes tritt jetzt infolge einer Abmachung ein von Gott zugelassener offner Kampf des Teufels gegen ihn. Im höchsten Grade jedoch steigert sich das Interesse durch eine besondere Bestimmung in der Abmachung: die Entscheidung, und das ermöglicht nun den dramatischen Fortgang, liegt nicht bei Gott, der Faust den Angriffen des Teufels ruhig überläfst: sie liegt einzig bei Faust selbst und in der Art, wie er den Angriffen des Teufels begegnen wird. So wird der Gegensatz zu Gunsten des dramatischen Fortgangs verschoben: Gott, den wir uns nicht als selbstthätigen Kämpfer dem Teufel gegenüber vorstellen können, da sein Eingreifen den Kampf sofort auch beenden mufs, tritt als Kämpfer zurück, und als Gegner stehen sich Faust und Mephistopheles gegenüber.

Dieser Kampf erhält den für die dramatische Gestaltung in höchstem Grade wichtigen Grundzug, dafs zwar Mephistopheles mit vollem Bewufstsein des Zieles in den Kampf geht und daher diesen Kampf in vollster Klarheit führt, dafs Faust dagegen weder von der Veranlassung noch von dem Ziele des Kampfes etwas weifs, ja nicht einmal ahnt, dafs er überhaupt Gegenstand eines Kampfes ist: Gott überläfst ihn seiner guten

Natur, die in vollster Naivetät wirken soll. Eben dadurch gewinnt aber der Dichter für Faust unsere tiefste Teilnahme: eine edle Natur ist den Angriffen des Teufels mit Zustimmung Gottes ausgesetzt, und unsere höchste Spannung wird rege gehalten, ob es dem Teufel nicht doch gelingt, sein Ziel zu erreichen und Fausts Geist von seinem Urquell abzuziehen. Freilich werden wir durch das Vertrauen auf Gottes Allwissenheit und Allmacht wohl im grofsen und ganzen beruhigt: wäre dies nicht der Fall, so wäre die Besorgnis so grofs, dafs die ruhig betrachtende Freude, wie sie aus der Entwickelung und dem Fortgang der Handlung, soweit sie Faust selbst betrifft, der Miterleber nach des Künstlers Willen empfinden soll, schwer beeinträchtigt würde. So stehen Spannung auf den Einzelverlauf und Beruhigung über den endlichen Ausgang in wohlthuendem Verhältnis nebeneinander, ohne sich zu beeinträchtigen: dafs Faust sein höchstes Ziel erreicht, ist eben doch nur eine Hoffnung und hebt daher nicht die Spannung auf, wie das im Widerstreit mit den Verlockungen des Teufels möglich sein wird.

In der dramatischen Gestaltung hat der Dichter zunächst die schwere Aufgabe, die Unendlichkeit des Waltens Gottes in Verbindung mit dem Einzelereignis zu setzen, das uns hier mit Teilnahme erfüllen soll. Er löst die Aufgabe, indem er den ersten Erzengel die unbestrittene, im Zusammenklang des Tönens der Sonnenbahn mit dem Erklingen der übrigen Weltkörper, im Sphärengesang, erscheinende Weltharmonie, die Herrlichkeit des Weltganzen schildern läfst. Der zweite Erzengel führt auf die Erde: er betrachtet sie jedoch als Weltkörper, der in dem Weltganzen seine vorge-

schriebene, dem Gesamtplan entsprechende Stellung einnimmt: zu ihr gehört der auf der Erde sich kundgebende Wechsel von Paradieseshelle und tiefer schauervoller Nacht, vom schäumenden Meere und starren Fels: dieser Wechsel aber verschwindet vor der Weltstellung der Erde. Der dritte Erzengel jedoch schildert die Erde in ihrem Sonderleben: da tobt der Kampf und die Zerstörung. Aber was auf der Erde kurzsichtig nur von dieser Seite her gefafst wird, erscheint dem auf das Ganze gerichteten Blick doch nur als Glied der grofsen Weltharmonie, in deren Preis die drei Engel darum zusammenstimmen und zwar so, dafs der für die Gesamthandlung grundlegende Gedanke sich wiederholt: Gott kann aus seinen Werken und in seinem Wesen nicht ergründet werden: an die Stelle der vergeblich erhofften Befriedigung durch Erkenntnis tritt die Befriedigung durch Anschauen Gottes. Sobald durch den vermittelnden Gesang der Engel die Erde mit ihren Kämpfen und Stürmen erreicht ist, da ist es auch Zeit, dafs der Mensch erscheint. Er wird von Mephistopheles hereingezogen, dessen Augenmerk sich nur auf das nächste Ziel richtet: der Heuchler hat mit dem Armen, dem des Himmelslichtes Schein, die Vernunft, so schlecht bekommt, Mitleid: er will ihn sogar nicht mehr plagen. Diese Heuchelei wird von Gott mit dem einen Wort zu nichte gemacht: »Kennst du den Faust?« und sofort beginnt der Widerstreit der Handlung: Gott nennt Faust, um Mephistopheles auf ihn zu lenken. Gerade er ist der rechte, der Faust aus der Grübelei zum Handeln bringen kann: hierin aber liegt die Möglichkeit seiner Rettung. So mufs dem Zwecke Gottes der Teufel dienen: der Teufel thut es, in der Hoffnung, für sich

selbst zu handeln —, eine Situation, die des komischen Beigeschmacks nicht entbehrt, zumal der Allwahre ganz klar und mit vollster Deutlichkeit das wirkliche Verhältnis klarlegt. Mephistopheles, von der Herrlichkeit der Beute geblendet, hört aber nichts anderes als die Möglichkeit, den Versuch machen zu dürfen, und wiegt sich schon in seiner Siegeshoffnung: wenn er trotz der Warnung und Aufklärung schliefslich doch verliert, so hat er es sich selbst, seiner Gier und der durch sie bewirkten Verblendung zuzuschreiben.

So ist eine Handlung angeknüpft, deren Verlauf die höchste Spannung erregt. Welch ein Mensch mufs Faust sein, dafs Gott, der ihn bald zur Klarheit führen will, ihn unbesorgt dem Teufel überlassen kann, in einem Augenblick, in dem alle Nähe und alle Ferne Fausts tiefbewegte Brust nicht befriedigt! Und einen solchen Geist hofft Mephistopheles sich zu eigen zu machen, indem er ihm irdische, trügerische Freuden verschaffen will: »Staub soll er fressen und mit Lust!« So mufs uns Fausts Schicksal, sein gegenwärtiges und sein künftiges, aufs tiefste bewegen. Aber mit einer Gewifsheit gehen wir der Handlung, die sich nun vollziehen soll, entgegen: Gott mufs durch alle Fährlichkeiten hindurch Faust körperlich und seelisch so erhalten, dafs er trotz aller Lagen, in die Mephistopheles ihn bringen wird, dennoch imstande ist, den rechten Weg, dessen er sich in seinem dunklen Drange wohl bewufst ist, auch wirklich zu finden und ihn soweit zu gehen, dafs er von Gott wirklich zur Klarheit geführt werden kann. Erscheint daher auch Gott nicht mehr persönlich, so wirkt er doch in seinen Geistern fort, die zu rechter Zeit werden einzugreifen haben. Wir

aber werden das wundersame Schauspiel miterleben, wie ein Mensch den Weg zum höchsten Ziele sucht und dabei von zwei Geisterwelten begleitet wird, deren eine das in irdischem Sinne Schlimmste nur gerade von ihm abhält, deren andere ihn zu ewiger Verderbnis verlocken will. So hat sich in diesem »Prolog im Himmel« eine Handlung begeben, die gänzlich ohne Fausts Zuthun sich vollzieht und dennoch für sein Schicksal mafsgebend ist: ihre Fortführung fällt in Fausts eigne Hand, jedoch so, dafs Faust von der Anfangshandlung keine Ahnung hat. Dabei soll Fausts Handeln durchkreuzt werden von Mephistopheles, der sein eignes Ziel verfolgt, der den unmittelbaren Anlafs zu seinem Auftreten Faust verschweigt und der sein Handeln auf ein Mifsverstehen von Fausts wahrer Natur gründet. So hat der Dichter für die Handlung eine Grundlage geschaffen, die zu reicher Mannichfaltigkeit, zu ergreifenden Wendungen führen mufs.



V.

Der dramatische Aufbau.

A. Die vorbereitende Handlung 2. auf Erden.

V. 354—1867.

Auf Erden beginnt eine zugleich scheinbar und wirklich durchaus neue Handlung: sie ist es scheinbar für den Miterleber der Handlung im Himmel; sie ist es wirklich für den Träger der Handlung auf Erden, der von der Handlung im Himmel nichts weifs und nie davon etwas erfährt, den der Dichter daher stets unter konsequenter Voraussetzung dieser Unkenntnis denken und handeln läfst. Da die Handlung für Faust thatsächlich eine neue ist, so mufs sie auch eine für ihn hinreichende Begründung haben: diese wird durch die Schilderung seiner Lage V. 354 bis 376 gegeben. Er hat mit allem Studium nur die Erkenntnis erreicht, dafs er nichts wissen, dafs er nichts lehren kann: mit dem stolzen Bewufstsein, das ihm diese Möglichkeit und diese Fähigkeit geben könnte, entbehrt er obendrein des äufseren Gutes — es möchte

kein Hund so länger leben. Da beginnt die Handlung, die ihn diesem elenden Zustand entreifsen soll: er hat sich der Magie ergeben, um mit Geistern in Verkehr zu treten; sie werden ihm vielleicht sagen, was die Welt im Innersten zusammenhält, damit er alle Wirkenskraft und Samen schauen kann. Die Sehnsucht, mit der Geisterwelt zu verkehren, dem engen Dasein des Buchgelehrten zu entfliehen, treibt ihn zur lebendigen Natur: er weifs, dafs die Geister, durch die die Natur lebendig ist, ihn umschweben, er braucht sie nur zum Antworten zu bringen. Da offenbart sich ihm das Erkennen auf drei Stufen, die den drei Stufen entsprechen, in denen die Erzengel von dem von der Sphärenharmonie erfüllten Weltall zur engen Erde mit ihren ungelösten Kämpfen übergeleitet haben. Das Zeichen des Makrokosmos läfst ihn einen Blick in das Wesen des Weltalls thun, in dessen Harmonie alles sich zum Ganzen webt, Eins in dem Anderen wirkt und lebt! Das Belebende aber sind die Himmelskräfte selbst, die »auf und niedersteigen und sich die goldnen Eimer reichen, Mit segenduftenden Schwingen Vom Himmel durch die Erde dringen, Harmonisch all' das All durchklingen«. Solchem Wesen gegenüber handelt es sich aber nicht ums Erkennen, sondern um sein Erfassen durch Schauen. Wer es in Wahrheit und als Wirklichkeit schauen kann, dem sind die unbegreiflich hohen Werke herrlich wie am ersten Tag. Aber solche Schaukraft und mit ihr die Fähigkeit, durch das Schauen zu erfassen, eignet dem Menschen nicht: für ihn bleibt diese Harmonie eine Ahnung, die er im Bilde angedeutet sieht; sie bleibt ein Schauspiel, sie offenbart sich nicht als Wirklichkeit. Da steigt er von dem

Weltall zur Erde selbst nieder, deren Geist ihm näher steht: der Erdgeist folgt seinem Rufen und schildert sein Wirken: »In Lebensfluten, im Thatensturm Wall' ich auf und ab, webe hin und her! Geburt und Grab, Ein ewiges Meer, Ein wechselnd Weben, Ein glühend Leben«: dieser ewige Wechsel ist das Charakteristische des Erdenwesens, das dem aus weiter Ferne Betrachtenden in grofsen Zügen als Licht und Finsternis, als bewegliches Meer und starrer Fels sich kundgiebt. Aber trotz allem Wechsel, ja gerade durch ihn schafft die Erde an ihrem Teil mit an der Gesamtherrlichkeit der Welt; sie wird im Sphärenlauf mit dahingerissen als Teil des Ganzen, und der Erdgeist weifs, dafs er mit all dem Wechsel von Geburt und Grab doch am sausenden Webstuhl der Zeit schafft, dafs er der Gottheit lebendiges Kleid wirkt: die körperliche Welt bringt nur das Wesen der Gottheit zum Ausdruck, ist nur seine Verkörperung. Dieses Verhältnis zu erkennen, als Thatsache zu schauen, wie es für den Erdgeist Thatsache, Wirklichkeit ist, das wäre ein dem Streben Fausts entsprechendes Ziel; es zu erreichen ist ihm aber nicht bestimmt: er gleicht nicht dem Erdgeiste, den er in der zergliederten Darlegung seines Wesens, aber nicht in der Einheitlichkeit, in der allumfassenden Gesamtheit seiner Thätigkeit begreifen kann. Ihm, dem Ebenbilde Gottes, wie es so stolz vom Menschen heifst, ist selbst diese geringere Stufe der Erkenntnis des Wesens eines Weltteilchens versagt: auch zu ihr bedürfte es eines überblickenden, die Vielheit zur Einheit zusammenfassenden Schauens, das der Mensch nun einmal nicht besitzt. Da tritt zu Faust die Stufe der Erkenntnis heran, die mit dem Weltall

nichts mehr zu thun hat, die die Erde als Grenze betrachtet und sich mit dem Kennenlernen von Einzelheiten begnügt: ihr zeigt sich die Erde nur in der Vielheit ihrer Erscheinung, in der der Engel freilich noch die Einheit erblicken kann, die der kurzsichtige Erdgeborene zu erfassen gar nicht bestrebt ist: Wagner fühlt sich in dieser Beschränktheit beglückt und ahnt nicht den Trieb, über das Kennenlernen zum Erkennen vorzudringen. Diese dritte Stufe verachtet Faust: er hat sie längst überwunden. Die erste zu erreichen, bescheidet er sich; die Zurückweisung von der zweiten treibt ihn zur Verzweiflung; so bleibt seinem geistigen Ringen keine Stelle übrig. Da ist es besser, vermessen die Pforten aufzureifsen, vor denen jeder gern vorüberschleicht, und eine höhere Erkenntnis vielleicht doch zu erzwingen, wenn auch auf einem Wege, der für seinen Betreter mit der Gefahr verbunden ist, ins Nichts dahinzufliefsen. Die Versuche Fausts, durch die Geisterwelt eine höhere Stufe zu erringen, sind gescheitert; er steht wieder da, von wo er ausging: es möchte kein Hund so länger leben. Dieser Zustand ist auf die Dauer unerträglich, es mufs eine Änderung eintreten: mag sie herkommen, woher sie wolle, sie wird willkommen sein.

Beide Wege sind falsch, der Weg durch die Magie, der Weg durch den Tod. Will Gott Faust wirklich zur Klarheit führen, so darf Faust auf dem einen nicht bleiben, den anderen nicht betreten. Der durch Fausts magische Kraft zur Erscheinung gerufene gute Geist der Erde mufste seinem inneren Wesen nach Faust zurückweisen; hier bedurfte es keines Eingreifens Gottes — der Erdgeist handelt naturgemäfs in Gottes





Sinn und Gottes Absichten gemäfs. Hätte Faust den zweiten Weg, durch den Tod sich höhere Erkenntnis erzwingen zu wollen, wirklich betreten, so wäre Gottes Absicht, ihn zur Klarheit zu führen, nicht erreicht worden: in diesem Zustand seiner Seele war Faust nicht reif, zur Seligkeit zu gelangen. So mufs ihn Gott vom Tode zurückhalten. Wenn daher im entscheidenden Augenblick der Ostergesang ertönt, der mit seinen Erinnerungen an die glückliche Kinderzeit Faust vom letzten, ernsten Schritt zurückhält, so geschieht dies zwar natürlich nicht durch ein persönliches Eingreifen der Engel: der Chor der den Ostergesang anstimmenden Engel besteht aus Menschen; wohl aber ist es die in der Hand Gottes liegende Fügung, dafs in einem bestimmten Augenblick gerade eine bestimmte Handlung eintritt, die wir hier als Eingreifen Gottes bezeichnen dürfen. Was dem irdischen Auge sich als Zufall offenbart, das ist nach der hier zur dichterischen Verwendung kommenden Weltanschauung eine von Gott ausgehende Fügung. Der Dramatiker mufs aber dafür sorgen, dafs der Eindruck des Zufälligen möglichst ausgeschlossen bleibt. Deshalb schaltet der Dichter am Schlusse des ersten Gespräches zwischen Faust und Wagner die Verse ein: »Doch morgen, als am ersten Ostertage, Erlaubt mir ein' und andre Frage«: sie finden sich weder im Urfaust noch im Fragment von 1790, sind aber eben dadurch ein wertvolles Zeichen, wie der Dichter seit der Zeit, da ihm der grofse Plan der einheitlichen Dichtung klar geworden ist, sich bemüht, die früher kühn hingeworfenen Einzelszenen nun dem gröfseren Plane gemäfs zu verbinden und zu einheitlicher dramatischer Gestaltung aufzu-

bauen. Nach Erwähnung des morgenden Ostertages ist es begreiflich und selbstverständlich, dafs der Ostergesang und die Osterglocken zum Beginne der Frühfeier ertönen; dafs es freilich gerade in diesem Augenblicke geschieht, dafs es gerade mit dem Versuche des letzten ernsten Schrittes zusammenfällt, nicht einen Augenblick früher oder später, bleibt darum doch Zufall nach irdischer Auffassung, Fügung nach gottvertrauendem Ausdruck. Es ist aber eine Fügung, wie sie dem sachlichen Zusammenhange naturgemäfs entspringt und wie sie somit den Charakter der inneren Notwendigkeit trägt. Ein besonderes dichterisches Geschick aber ist es, eine Vorbereitung nach einer bestimmten Seite zu geben, hier für den Osterspaziergang, und sie zugleich nach einer zweiten Seite hin zu benutzen, die etwas in solcher Weise Unerwartetes bietet und eben dadurch doppelt wirkt: erst als Überraschung, dann bei näherem Zusehen doch als wohlbedächtig vorbereitet und eingeleitet.

Der Versuch des Selbstmordes, der im Urfaust und im Fragmente fehlt, hat im Zusammenhang des dramatischen Fortschrittes eine entscheidende Bedeutung: er bereitet den Übergang des Verkehres Fausts mit den guten Geistern zu dem von ihm nicht mehr zurückgewiesenen Verkehr mit den bösen Geistern vor. Erst der von seinem hohen Streben zurückgewiesene, zum letzten, äufsersten Schritt entschlossene Faust steht dem in dem Verkehre mit den bösen Geistern eingeschlossenen Abfall von Gott gleichgiltig gegenüber: so lange er von dieser Seite glaubte noch etwas hoffen zu dürfen, so lange war ein Verkehr mit Mephistopheles undenkbar. Jetzt ist es mit dieser Hoffnung

aus; Gott hält ihn zwar von dem Selbstmord ab, läfst ihn aber seinen eigenen Weg gehen. Wenn wir als Miterleber des Prologes im Himmel auch wissen, dafs Gott den Verkehr Fausts mit Mephistopheles sogar wünscht, so ist es darum nicht weniger des Dichters Aufgabe, uns diesen Verkehr vom Standpunkte Fausts aus begreiflich und verständlich zu machen. So bildet dieser Versuch ein wichtiges Glied im dramatischen Fortgang; seine Einschaltung zeigt, wie es dem Dichter bei der endgiltigen Gestaltung des einheitlichen Planes auf die sichere, mit innerer Notwendigkeit sich gestaltende Führung der Handlung ankam. Sie herauszuarbeiten, ist der dramaturgische Zweck aller Einschaltungen und Abänderungen, die die Ausgabe von 1808 dem Fragmente von 1790 gegenüber zeigt.

Der Osterspaziergang hat im dramatischen Fortgang die Aufgabe, den Schritt für Schritt sich vollziehenden Übergang Fausts von den guten Geistern zu den bösen zu vermitteln. Der Menge Beifall, der ihm nur wie Hohn klingt, zeigt ihm seine Ohnmacht nur um so deutlicher, und in seiner Verzweiflung ruft er Geister herbei, gleichgiltig welche, wenn sie ihm nur aus diesem Jammerzustand forthelfen können: »O, giebt es Geister in der Luft, Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben, So steiget nieder aus dem goldnen Duft Und führt mich weg zu neuem buntem Leben.« Dieser leidenschaftliche Ausruf wird von Wagner ganz richtig dahin verstanden, dafs er sich an die »wohlbekannte Schar« wendet, die er selbst mit dem eigentlichen Namen zu nennen sich scheut, die aber dem Menschen von allen Enden her tausend-

fältige Gefahr bereitet. Dieser leidenschaftliche Ausbruch wird denn auch sofort von Mephistopheles erfafst: er, der unsichtbar Faust umschwebt, seit Gott ihm erlaubt hat, einen Versuch zu machen, Faust für sich zu gewinnen, der ihn schon in der Osternacht umlauert hat, er zögert nicht, den günstigen Augenblick der Annäherung zu benutzen. Er verfährt dabei so vorsichtig wie möglich: der Übergang, den Faust machen mufs, um seinem Plane günstig gestimmt zu werden, kann nur allmählich gemacht werden. So naht er sich ihm als Hund, deutet aber durch den Feuerstrudel seine Geisterhaftigkeit an: es ist eine zu allen Zeiten den überirdischen Naturen zugeschriebene Eigenschaft, dafs sie nur von denen gesehen und erkannt werden, von denen sie gesehen und erkannt sein wollen. Dies begegnet uns bei Homer, wenn der erzürnte Achilleus allein die ihn zurückhaltende Athene erblickt, oder bei Sophokles, wenn Athene zwar von Odysseus, nicht aber von Aias gesehen wird, und Shakespeare benutzt diese Kraft der Geisterwelt im Hamlet, im Macbeth. So wird der Feuerstrudel hier nur von Faust, nicht von Wagner gesehen.

Wie nötig die Vorsicht des Mephistopheles ist, zeigt die Rückkehr Fausts auf die Seite Gottes, wenn sich nach der Heimkunft die Liebe Gottes in ihm regt, wenn die Hoffnung wieder in ihm erwacht, wenn er, an der aus dem eigenen Inneren quellenden Befriedigung rasch wieder verzweifelnd, sich nach der Offenbarung sehnet und zu dem Urtexte des neuen Testamentes greift. Noch schlimmer wird es für Mephistopheles, wenn Faust aus dem heiligen Originale herausliest, dafs im Anfang die »That« gewesen sei:

wie leicht könnte Faust die Schlufsfolgerung machen, dafs auch für ihn die That das rettende Moment zu werden vermöchte, wie sie es in Wirklichkeit später wird. So nahe ist er hier dem rechten Wege: dieser nützt ihm aber nichts, so lange er von aufsen gezeigt und nicht durch eigne Kraft gefunden wird. Diese eigne Kraft in Faust dadurch hervorzurufen, dafs er erst von dem schon angedeuteten Wege fortgeführt wird, dafs der Irrweg gerade die eigne Kraft erweckt, die ihn nun selbst den rechten Weg finden läfst, ist ein Meisterstück dichterischer Kunst: Odysseus ist der Heimat schon nahe, da wird er wieder fortgerissen, um sie endlich in der gottgewollten Weise zu finden. Es ist aber speziell für das Drama ein Meisterzug, da es das Verfolgen seines Ganges und seiner Entwickelung zu erhöhter Teilnahme wachruft.

Aber Mephistopheles erreicht mit seiner Vorsicht noch ein Zweites: Faust mufs ihn zwingen, sich zu offenbaren. So kann Mephistopheles später mit scheinbarem Rechte sagen: »Drangen wir uns dir auf oder du dich uns?« Und Faust kann nicht nein sagen, während wir Miterleber des ganzen Vorganges die Sache besser wissen und um so mehr die Empfindung haben, dafs Faust hilflos in den Krallen des Teufels ist: der Betrogene ist erst recht unserer Teilnahme sicher. Zugleich erreicht der Dichter mit diesem Zwingen des Mephistopheles, dafs Faust des Glaubens lebt, er habe sein Erscheinen der Magie zu verdanken, die er zu Hilfe genommen hat: er verdankt ihr höchstens die Enthüllung, die aber Mephistopheles von Anfang an beabsichtigt, und die er nur aus guten

Gründen hinausschiebt. Faust gewinnt damit zugleich ein neues Vertrauen zur Magie, die ihm bis dahin nur Enttäuschung gebracht hat: er wird jetzt am wenigsten daran denken, sich von der Magie zu entfernen und der eignen Kraft zu vertrauen, dem dritten und letzten Weg, der ihm übrigbleibt: bis er aber dazu kommt, mufs er erst alle Möglichkeiten des ihm jetzt sich so gefällig darbietenden Irrweges durchgeprobt haben.

Bei aller Vorsicht, die Mephistopheles Faust gegenüber anwendet, ist er doch von leidenschaftlicher Gier erfüllt, die ersehnte Beute zu erhaschen: diese Gier hat ihn den Drudenfufs an der Schwelle von Fausts Zimmer übersehen lassen. Da befindet er sich nun in der komischpeinlichen Lage, dafs er nicht aus dem Hause kann. Dieser merkwürdige Zug hat im Gesamtgange die Bedeutung, dafs Faust an einem praktischen Beispiele, das ihn der Nothwendigkeit überhebt, den Versicherungen eines Teufels Glauben zu schenken, wozu er gar nicht geneigt ist, nun erkennt, wie doch auch die Hölle Gesetze hat, die als unverbrüchlich gelten: so läfst sich mit einem Höllenangehörigen ein Pakt abschliefsen. Käme dieser aber jetzt zustande, so wäre Mephistopheles in der unerwünschten Lage, Faust eine Zusage machen zu müssen, die bei alsdann notwendig werdender ehrlicher Ausführung seinen Absichten nicht entsprochen hätte: er will aber Faust durch Betrug gewinnen. Er ist auch nicht um ein Mittel verlegen, sich zu befreien: Faust ist noch nicht der Mann, den Teufel festzuhalten. Das Mittel, mit dem Mephistopheles Faust einlullt, dient ihm aber zugleich dazu, Faust durch Vorgaukelung der wundervollsten Sinnenreize mit einer Unbefriedigung zu er-

füllen, von der er hoffen kann, dafs sie Faust für des Teufels Verlockungen gefügig machen wird.

Wie Mephistopheles wiederkommt, um die Sache zur Entscheidung zu bringen, versteht er es trefflich, diese Mifsstimmung zu erhöhen und besonders durch seine höhnischen Anspielungen auf den nicht ausgeführten Selbstmord, Fausts Verzweiflung zum Ausbruch zu bringen: Faust stöfst in furchtbarem Fluche alles von sich, was das Leben lebenswert macht, ja alles, was noch einen Ausweg ermöglichen könnte, Hoffnung, Glauben, Geduld. Da klagt der unsichtbare Geisterchor über die zerstörte schöne Welt, und ruft dem Mächtigen der Erdensöhne zu, sie durch eigne Kraft in seinem Busen wieder aufzubauen. Zu solchem Zwecke soll er neuen Lebenslauf beginnen. Hier treten die auf der Seite Gottes stehenden guten Geister warnend und wegweisend auf. In der That bleibt Faust nichts anderes übrig, als das Zerstörte selbst wieder aufzubauen: hat er das erreicht, so hat er auch seine Erlösung gewonnen. So wird das Ziel von Fausts weiterem Leben klar hingestellt. Mephistopheles pariert diese unwillkommene Hilfe durch eine tückische Lüge: er giebt die Warner für seine Geister aus und wendet ihren altklugen Rat zu Lust und Thaten nach seinem Sinn: auch er will Faust hinwegführen, weil er so allein Gelegenheit findet, ihn durch Scheingenufs zu betrügen, bis ihm der Ermattete und Abgehetzte von selbst verfällt. So ist der Augenblick günstig, ihm nun seinen Vorschlag zu machen: »Willst du mit mir vereint Deine Schritte durchs Leben nehmen, So will ich mich bequemen, Dein zu sein auf der Stelle. Ich bin dein Geselle, Und mach ich dir's recht, Bin ich dein Diener,

bin ich dein Knecht.« Faust kennt den Teufel zu gut, um nicht zu wissen, dafs er bei all seinem Thun von egoistischen Beweggründen getrieben wird. Er fragt nach der Gegenleistung, die von ihm verlangt wird. Mephistopheles sucht erst der Antwort zu entgehen und antwortet dann möglichst zweideutig: hier will er Fausts Knecht sein. Statt hinzuzufügen: drüben sollst du mein sein, gebraucht er hinterlistig die Wendung: »Wenn wir uns drüben wiederfinden, so sollst du mir das Gleiche thun.« Er betont das Wenn, um seinen Vertragsvorschlag annehmbar zu machen; die Möglichkeit des Wiedersehens »drüben« soll zweifelhaft erscheinen, und Faust soll nicht von der Annahme abgebracht werden, dafs das Wiedersehen vielleicht gar nicht eintritt. Faust hätte aus seiner Kenntnis des Teufels als Egoisten abnehmen können, dafs dieser den Vorschlag nicht machte, wenn das Wenn überhaupt fraglich wäre: er bliebe dann ja ohne Gegenleistung. Aber Faust ist in einer Stimmung der Verzweiflung, in der ihn das Drüben, auch wenn es existiert, wenig kümmert, und so hat sich Mephistopheles nicht verrechnet: Faust will auf den Vorschlag eingehen, und in seiner Siegesfreude verspricht Mephistopheles dem Faust, er wolle ihm geben, was noch kein Mensch gesehen. Da zeigt sich wieder, wie wenig Mephistopheles Fausts innerstes Wesen kennt: Faust schliefst den Vertrag, um ein Mittel zu erhalten, seine Verzweiflung zu ertöten, nicht um Genufs zu gewinnen. Schroff weist er darum Mephistopheles zurück: »Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben Von deinesgleichen je gefafst?« Er will nichts als rasch vergehenden Genufs, um durch

immer neuen Genufs sich zu betäuben. Das kann dem Mephistopheles nicht dienen: Faust mufs gerade an dem Genusse selbst Gefallen finden, denn nur so kann er ihn durch Genufs sich gewinnen; er verweist daher auf die Zeit, »wo wir was Gut's in Ruhe schmausen mögen«. Faust ist so sicher, diesen Zustand nie zu erreichen, dafs er in dem Augenblick, in dem Mephistopheles ihn »mit Genufs betrügen« kann, so dafs er zum Augenblicke sagen wird: »Verweile doch, du bist so schön«, ihm unweigerlich angehören will. Mephistopheles glaubt dies dadurch erreichen zu können, dafs er Fausts Genufssucht kein Mafs und Ziel setzt: er soll überall naschen und ergreifen, was ihn ergötzt, und er ermutigt ihn, darin nicht blöde zu sein. Dafs Faust mit dem Hinausstürmen nach Genufs nicht auf den Genufs selbst ausgeht, dafs er sein hohes Streben, dessen Ziel zu erreichen er verzweifelt, nur betäuben will, sich aber bewufst ist, dies trotz allem Genufs nicht zu können, das versteht Mephistopheles nicht: hierin liegt begründet, dafs alle die Wege, die Mephistopheles dem Faust angiebt, nicht zu dem ihm, dem Mephistopheles, erwünschten Ziele führen können. Aber auch hier wird er von seinem Hochmut geblendet. Faust sagt ihm ganz offen: »Du hörest ja, von Freud' ist nicht die Rede. Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichen Genufs.« Sein bisheriges Streben, das auf Erkenntnis der Welt ausging, giebt er auf: er will mit der leidenden Welt mitleiden, sein Selbst zu ihrem Selbst erweitern und, wenn sie scheitert, mit zu Grunde gehen. Jetzt, da er alles Gute und Schöne von sich fortgeflucht hat, sieht er in der Welt nur das Schlimme: es wird seiner eignen Thätigkeit bedürfen, um endlich

zu der Überzeugung zu kommen, dafs nicht in der Zerstörung, sondern in der Neuschaffung das höchste Ziel des Lebens zu suchen und zu finden ist. Mephistopheles aber, der mit der Blutunterschrift — das Blut gilt seit alter Zeit als Sitz der Seele — schon nicht nur ein Anrecht auf Faust Seele, sondern von dieser selbst schon einen Teil, soweit der Teilbegriff auf die Seele sich anwenden läfst, in sicherem Besitze hat, Mephistopheles drängt nun darauf, dafs Faust mit ihm fortgeht: draufsen in der Welt kann er ihm seine Künste zeigen, kann er ihm die Quellen des Genusses eröffnen. Aber noch bedarf es eines von aufsen kommenden letzten Anstofses zur Herbeiführung des entscheidenden Schrittes: ein Schüler naht sich, Faust kann ihn in dieser Stimmung nicht sehen. Da beginnt Mephistopheles seinen Dienst: er tritt für seinen neuen Herrn ein, damit dieser sich zur Fahrt bereit machen kann. Während Faust dies thut, enthüllt Mephistopheles seinen Plan. Er jubelt, dafs Faust Vernunft und Wissenschaft verachtet, von denen Mephistopheles sehr gut weifs, dafs sie des Menschen beste Kraft sind, über die er aber eben deshalb höhnt und die er dem Menschen zu verleiden sucht. Er glaubt gerade Fausts Unersättlichkeit im Vorwärtsstreben zu seinem Untergang benutzen zu können. Er will ihn durch Genufsdarbieten und Genufsversagen zur Verzweiflung bringen, so dafs er sich Erquickung umsonst erfleht: in solchem Zustande müfste er zu Grunde gehen, auch wenn er sich dem Teufel noch nicht übergeben hätte. So ist Mephistopheles auf alle Weise seiner Sache sicher: gelingt es ihm, Faust durch einen Genufs zu befriedigen, so ist Faust sein, kraft des Vertrages; gelingt

es ihm nicht, so wird er seiner Herr werden, indem er gerade diese Unersättlichkeit Fausts dazu benutzt, um ihn durch Verzweiflung zu Grunde zu richten: stirbt Faust im Taumel der Sünde, so gehört er dem Mephistopheles und der Hölle von selbst.

Mit dem Eingehen Fausts auf die Forderung des Mephistopheles, fort und in die Welt zu gehen, und dieser Darlegung seines Planes, wie ihn Mephistopheles nach Erlangung des Vertrages mit Faust sich glaubt gestalten zu können, schliefst die Handlung auf der Erde ab, die von Faust selbst ausgeführt wird und für sein Schicksal mafsgebend ist. Sie vollzieht sich in fünf klar gegliederten Gruppen und schreitet ununterbrochen von der einen zur anderen sicheren Ganges fort.

Die erste Gruppe V. 354—601 geht von Fausts verzweifelter Lage aus, zeigt seine Ergebung an die Magie und die mit ihrer Hilfe erlangte Erkenntnis der zwei für ihn unerreichbaren Stufen geistigen Lebens, sowie die seinem Wesen aufs tiefste widersprechende dritte Stufe der Glückseligkeit irdischpedantischer Gelehrsamkeit: er findet nirgends die seiner Natur gemäfse Stelle.

Die zweite Gruppe V. 602—807 zeigt ihn in seiner Verzweiflung, die ihn zum letzten ernsten Schritte führt: da greift Gott indirekt ein und erhält ihn am Leben, damit aber in einem Zustande, der die Notwendigkeit einer Änderung in sich birgt.

Die dritte Gruppe V. 808—1177 zeigt diesen unhaltbaren Zustand der Behaglichkeit der grofsen Menge und ihrer Zufriedenheit mit ihrem Dasein gegenüber. Selbst ihr Beifall wird Faust zum Hohn; um so entschiedener sehnt er sich nach einem Eingreifen der

Geisterwelt: da erscheint ihm Mephistopheles, noch unerkannt in der Hundsgestalt, aber als der Geisterwelt zugehörig geahnt.

Die vierte Gruppe V. 1178—1529 läfst uns Faust sehen, wie er sich im Ringen nach Befriedigung zur Offenbarung zurückwendet, ein Weg, der auf die Dauer seiner forschenden Natur unmöglich ist. Da beginnt der Teufel, der Gefahr für seinen Plan merkt, sich zu regen: er nimmt den Kampf auf, um Mephistopheles für sich zu gewinnen. Er läfst sich absichtlich von Faust zwingen. Faust siegt durch die Magie, er siegt beinahe durch den Zufall, der den Teufel in seine Hand gegeben hat: Mephistopheles weifs sich zu befreien, nachdem Faust die Gewifsheit gewonnen hat, dafs sich mit dem Teufel ein Vertrag schliefsen läfst, so dafs er durch diesen gebunden ist.

Die fünfte Gruppe V. 1530—1867 bringt den Abschlufs des Vertrages, aber Mephistopheles steht jetzt als freiwillig Abschliefsender Faust gegenüber. Fausts innerste, immer noch vom höchsten Streben erfüllte Natur steht in unlösbarem Widerspruch mit allen Mitteln, durch die Mephistopheles ihm Genufs glaubt verschaffen zu können: Fausts Befriedigung kann nur aus edlen Bestrebungen entspringen, des Mephistopheles Genüsse können nur an niedrige Leidenschaft anknüpfen. Faust kann den Vertrag eingehen, weil er weifs, dafs ein Teufel des Menschen hohes Streben nie begreifen und daher auch nie befriedigen kann: er erwartet von ihm nichts als Betäubung seiner Verzweiflung; Mephistopheles geht den Vertrag ein, weil er Faust nach sich beurteilt und dessen Unersättlichkeit nach Befriedigung der höchsten seelischen Bedürfnisse als eine Unersätt-

lichkeit im Genusse niederer Leidenschaft auffafst. So ist durch Fausts Natur sein Sieg unmöglich: er dient mit all seinen Bemühungen nur dem Plane Gottes. Für den Miterleber entspringt aus diesem Verhältnis das interessante, von der Weiterentwickelung der Handlung zu lösende Problem: Wie wird Mephistopheles versuchen, sein Ziel zu erreichen, und wie dienen die von ihm eingeschlagenen Wege gerade dazu, Fausts bessere Natur lebendig zu machen, so dafs er sich des rechten Weges allmählich bewufst wird?

Damit ist die ganze vorbereitende Handlung im Himmel und auf Erden (V. 244—1867) zu Ende, und die auf ihr sich aufbauende Haupthandlung kann beginnen.



VI.

Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

I. Erste Hälfte.

Wachsender Einflufs des Mephistopheles.

Episode 1.

Das studentische Treiben.

V. 1868—2336.

a. Vorbereitung: Die Schülerszene. V. 1868—2050.

b. Episode: Auerbachs Keller. V. 2073—2336.

Der Hauptteil hat die Aufgabe, den Kampf des Mephistopheles um den Besitz der Seele Fausts darzustellen, sowie das Ringen des Faust, kraft dessen seine gute Natur sich von Mephistopheles durch Auffinden des rechten Weges befreit. Der Kampf des Mephistopheles vollzieht sich mit vollem Bewufstsein dessen, was er thut: Mephistopheles bemüht sich, solche Zustände für Faust herbeizuführen, von denen er glaubt hoffen zu dürfen, dafs sie ihn seinem Ziele näher bringen. Das Ringen des Faust vollzieht sich unbewufst: es äufsert sich in der Art, wie er den von Mephistopheles

geschaffenen oder mit seiner Hilfe herbeigeführten Zustand auf sich wirken läfst und wie seine Natur die Versuche zurückweist, bis er endlich den eigenen Weg zu finden vermag. Die einzelnen Versuche stellen sich dramatisch als besondere Teile dar, die unter sich nur den allgemeinen Zusammenhang haben, dafs der in dem einen Teil erreichte oder nicht erreichte Zweck des Mephistopheles Faust nach einer bestimmten Richtung hin weitergebracht hat. Diese Weiterführung in der Auffassungsweise des Faust wird in ihrer Gesamtwirkung die Grundlage für den im nächsten Teil zu machenden neuen Versuch: ein kausaler Zusammenhang der in den einzelnen Teilen aufser Faust und Mephistopheles auftretenden Personen und der von ihnen ausgeführten einzelnen Handlungen existiert dagegen nicht. Die Sonderhandlungen dieser einzelnen Teile sind daher episodischer Natur, und jede Episode bildet inbezug auf die in ihr vor sich gehenden Einzelhandlungen ein kleines Ganzes für sich, ein Drama für sich, das daher inbezug auf seinen dramatischen Aufbau innerhalb seiner Grenze zu betrachten ist, während der dramatische Gang der Gesamthandlung ausschliefslich an die Personen des Faust und des Mephistopheles sich anknüpft.

Jede dieser Episoden wird durch eine vorbereitende Handlung eingeleitet: diese Vorbereitung erfüllt dramaturgisch die doppelte Aufgabe, an die bis zu diesem Punkte fortgeführte Handlung anzuknüpfen, und indem sie diese als fertig und abgethan erscheinen läfst, einen Übergang zu dem neuen Schritte der Haupthandlung, zu dem Inhalte der nächsten Episode zu finden.

Vielleicht am schwersten gestaltet sich diese Aufgabe zu Anfang dieses neuen Abschnittes der Gesamt-

handlung: hier war der Übergang von dem bisherigen Leben Fausts zu seinem Leben mit Mephistopheles zu finden, der Übergang von dem engen Leben des Gelehrten, der in sein Museum gebannt ist, zu dem nach Auffassung und Wunsch des Mephistopheles in der Welt nach Willkür herumnaschenden freien Genufsmenschen, dem zugleich durch seine Verbindung mit überirdischer Kraft das Wunder zur Alltäglichkeit werden soll. Es ist in hohem Grade bemerkenswert, wie es der Dichter verstanden hat, eine Szene des Urfaust, die dort unvermittelt steht und als Ausbruch ironischer Stimmung mit teilweise recht banalen Spöttereien erscheint, durch meisterhafte Umgestaltung zu befähigen, in den Gesamtzusammenhang zu treten und aus einem müfsigen Zeitvertreib ein bedeutungsvolles Glied des künstlerischen Ganzen zu werden, wie es sich wenigstens für den ersten Teil schon 1790 gestaltet hatte.

Der Abschied von Fausts bisherigem Leben kann gar nicht wirkungsvoller als durch rücksichtslose Verspottung alles dessen charakterisiert werden, was er bisher ernst betrieben hatte. Aber wenn auch Faust daran verzweifelt, dafs ihn sein Studium, in dem er Philosophie, Juristerei und Medizin und leider auch Theologie mit heifsem Bemühen, ohne für sein höchstes Streben Erfolg zu erringen, betrieben hatte, irgendwie fördern könnte, so ist er dennoch jetzt, wo sein Leben eine solche bedeutungsvolle Wendung nimmt, durchaus nicht in der überlegenen ruhigen Stimmung, wie sie die Voraussetzung einer souveränen Geringschätzung und ironisierenden Verspottung ist. So ist er nicht der Mann, dies Spotturteil über seine bisher so ernst betriebenen Studien abzugeben: um so geeigneter ist Mephistopheles

dazu, der eben darüber jubelt, dafs Faust Vernunft und Wissenschaft verachtet. Da mufs ihm die Gelegenheit, ein junges, gläubig zutrauensvolles Gemüt zu vergiften, ganz besonders willkommen sein: mit dem vollen Behagen, das ein eben errungener Sieg gewährt, giebt er sich dieser seiner so durchaus würdigen Aufgabe hin. So dient das Herbeikommen des Schülers zunächst dazu, Faust zum letzten entscheidenden Schritt zu drängen: er kann in seiner gegenwärtigen Stimmung den Schüler nicht sehen: indem Mephistopheles an seine Stelle tritt, gewinnt Faust durch das Gespräch des Mephistopheles mit dem Schüler Zeit, sich zur schönen Fahrt bereit zu machen. Sodann wird durch dieses Gespräch, das Mephistopheles im Namen Fausts führt, mit dem bisherigen Dasein Fausts endgiltig gebrochen: die vier Fakultäten, die Faust gründlich durchforscht hat, werden von dem Pseudo-Faust schonungslos verspottet. Endlich aber bereitet die Hänselei, die Mephistopheles hier an dem grünen Jungen ausführt, auf die bedeutendere Szene vor, durch die er Faust in das Leben der kleinen Welt einführt, auf die Fopperei, die er an den bemoosten Häuptern der Studentenschaft ausübt: wir bleiben noch in derselben Sphäre, nur wird diese erweitert, und was in der Schülerszene ein persönlicher Spafs des Mephistopheles, ein natürlicher Ausbruch seiner teuflischen Natur war, wird in Auerbachs Keller zum ersten wohlberechneten Versuch, Faust zu unterhalten und ihm durch Behagen die ersehnte Befriedigung zu verschaffen. Technisch zeugt es von ganz besonderem Geschick, dafs Goethe diese vorbereitende Szene in unmittelbarsten Zusammenhang mit der eben zum Abschlufs gekommenen Handlung setzt: so werden

die Glieder des grofsen Ganzen fest und sicher zusammengewoben.

Vergleicht man die Führung der Szene, wie sie seit 1790 vorliegt, mit der ersten Fassung im Urfaust, so ist der mafsgebende Unterschied der, dafs in der älteren Fassung der Schüler von Anfang an schon über den Eintritt in eine bestimmte Fakultät klar ist: »Soll zwar ein Mediziner werden« (V. 335): damit ist die Erkundigung nach den anderen Fakultäten ausgeschlossen. Nur die Beschäftigung mit der allumfassenden Philosophie kann ihm der Professor anraten, weil der Schüler den Wunsch hinzufügt: »Doch wünscht ich rings von aller Erden, Von allem Himmel und all Natur, Soviel mein Geist vermögt, zu fassen« (V. 336—338). In der jetzigen Fassung ist der Schüler noch ganz unentschlossen, welchem besonderen Studium er sich zuwenden soll: so ist die Durchnahme der einzelnen Fakultäten selbstverständlich. Auf des Mephistopheles Frage: »Was wählt Ihr für eine Fakultät?« antwortet er jetzt mit der dem strebsamen Fuchs eigentümlichen und natürlichen Überschwänglichkeit, er wolle lieber keine einzelne Fakultät wählen: sein Streben geht auf die Gesamterfassung alles Lernbaren: »Ich wünschte recht gelehrt zu werden Und möchte gern, was auf der Erden Und in dem Himmel ist, erfassen, Die Wissenschaft und die Natur.« So ergiebt sich das Eingehen auf die Philosophie von selbst, nicht minder aber auch die Notwendigkeit für Mephistopheles, zum zweiten Male nach der Fakultät zu fragen: diese zweite Frage entspringt durchaus sachlich dem durch die veränderte Voraussetzung notwendig gewordenen Gange des Gesprächs. Nachdem Juristerei und Theologie geschildert sind, kommt endlich auch

die Medizin an die Reihe, dem noch unentschlossenen und ungeklärten Wunsche des Schülers entsprechend. So macht das Gespräch nicht mehr den Eindruck, als ob es ausschliefslich um des Spottes willen herbeigeführt wäre: der Besuch des Schülers hat eine sachliche Berechtigung in sich selbst gewonnen, woneben sodann weiter der Gewinn für den Gesamtzusammenhang und für die Vorbereitung der ersten Episode hergeht.

Den Übergang von der Vorbereitung zur Episode selbst bildet das kurze Zwiegespräch zwischen Faust und Mephistopheles, nachdem der Schüler weggegangen ist und Faust sich zur schönen Fahrt bereit gemacht hat. Es dient dazu, dem Mephistopheles seinen Plan dem Faust mitzuteilen, soweit er für diesen bestimmt ist. Unter dem Scheine der Unterwürfigkeit — auf die Frage »Wohin soll es nun gehen?« antwortet er: »Wohin es dir gefällt« — führt er Faust dahin, wohin es ihm selbst gefällt: er fängt bei der kleinen Welt an, um, wenn diese versagt, zu der grofsen Welt überzugehen, wie es dann auch thatsächlich geschieht. Indem Faust dem Mephistopheles folgt, tritt er in die Wunderwelt ein, und auch das wird praktisch, indem das Fortkommen durch den Zaubermantel bewirkt wird: Mephistopheles erfüllt, soweit es in seiner Natur liegt, buchstäblich den Wunsch Fausts, auf dessen Aussprechen hin er ihm zuerst erschienen ist: »Ja, wäre nur ein Zaubermantel mein« (V. 1122). So ist der neue Abschnitt scharf markiert, ohne dafs das künstlerische Ganze, das keine wirkliche Trennung zuläfst, zerfiele: es ist vielmehr durch kunstvoll sorgsame Verschränkung der Handlung der engste Zusammenhang, der bedachteste Fortschritt gewahrt.

Der erste Versuch, Faust Befriedigung zu verschaffen, zeigt recht deutlich, wie sehr Mephistopheles Faust verkennt: dieses banale Treiben der alten Studenten, der Saufbrüder, deren höchste Lust es ist, sich kannibalisch wohl zu fühlen, kann Faust nur widerwärtig anmuten. Während Mephistopheles sich höchst behaglich fühlt, wenn die Bestialität sich gar herrlich offenbart, und dafür besorgt ist, dafs dieser Eindruck Faust nicht verloren geht, bringt Faust während der ganzen Begegnung aufser dem Grufse nur noch das eine Wort über die Lippe: »Ich hätte Lust nun abzufahren«. Mephistopheles hat Faust nach sich beurteilt und macht sofort die Erfahrung, dafs er sich gründlich geirrt hat und einem anderen Versuche sich zuwenden mufs.

In dem Urfaust verläuft die Begegnung ganz anders: hier ist es Faust selbst, der die Studenten hänselt, der die Zauberei mit dem Weine macht, der die erzürnten Gesellen in den Weinberg versetzt. Faust ist also hier schon selbst Zauberer geworden und hat sein Behagen daran, Schabernack zu spielen. Dieser Faust der alten Erzählung ist jedoch nicht der neue Goethische Faust: so mufs die im Sinne der alten Sage gedichtete Szene gänzlich umgestaltet werden. War sie früher ein Beispiel von Fausts Zauberkünsten, die beliebig durch ein anderes Beispiel hätte ersetzt werden können, so mufs sie jetzt als dienendes Glied sich einem künstlerischen Ganzen unterordnen. Dies geschieht nicht nur durch die Umgestaltung der Prosaszene in die Versform, sondern weit mehr dadurch, dafs Faust seiner Entwickelung gemäfs sich hier so zeigt, wie er es dem Zusammenhange nach allein kann. Ihm fehlt für eine solche Begegnung zunächst die äufsere Gewandtheit und damit die erste

Bedingung, sich hier behaglich zu fühlen. Der Dichter bringt uns das vorbereitend zum Bewufstsein, indem er Faust in der kurzen Übergangsszene sagen läfst, dafs ihm die leichte Lebensart fehlt: »ich werde stets verlegen sein«. Es fehlt ihm aber noch weit mehr die Stimmung, an solchen Dingen überhaupt Gefallen zu finden: sie stehen in schroffem, unlösbarem Gegensatze zu seinem hohen Streben, das er über solcher Lebensgebahrung nicht vergessen kann. Dieser Faust geht nicht von einem Schabernack zum anderen, von einem Zaubervergnügen zu einem neuen, so dafs sich die Form, aber nicht die Sache ändert: der Goethische Faust macht, während Mephistopheles wähnt, ihn von einem betäubenden Vergnügen zum andern zu schleppen, einen inneren Prozefs durch, von dessen Fortgang, Bedeutung und Wert Mephistopheles keine Ahnung hat. Das Einzige, was Mephistopheles erkennt, ist dies: er sieht, dafs dieser erste Versuch zu harmlos war, dafs er Faust einer tiefer gehenden Wirkung aussetzen mufs. Dieser Versuch kann Faust weder befriedigen, noch zur Verzweiflung treiben: nach beiden Richtungen hin war er ungeeignet, und Mephistopheles' Rechnung ergab sich als falsch. Um so sicherer glaubt er auf den Erfolg des nächsten Versuches rechnen zu dürfen.



VII.

Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

I. Erste Hälfte.

Wachsender Einflufs des Mephistopheles.

Episode 2.

Das irdische Liebesleben.

V. 2237—4612.

a. Die Vorbereitung in der Hexenküche.
V. 2237—2604.

ür den zweiten Versuch nimmt Mephistopheles den mächtigsten aller Sinnestriebe zu Hilfe, den Geschlechtstrieb, aber selbstverständlich so, wie er ihn kennt und allein schätzt. Der Natur des Teufels, der am liebsten alles zerstören möchte, ist nichts mehr entgegengesetzt als das Schaffen. Von der durch den Geschlechtstrieb herbeigeführten Geschlechtsvereinigung vermag er daher nur den sinnlichen Reiz zu schätzen, während der tiefe Kern der Handlung, das Hinauswachsen des Individuums über seine räumliche und zeitliche Grenze, die in der Fort-

pflanzung ausgeführte Rettung des Lebens aus der unvermeidlichen Zerstörung des Individuums, seinem innersten Wesen widerspricht. So wie er selbst von der Lüsternheit nach dem Sinnentaumel des Geschlechtsgenusses beherrscht wird, und zwar so vollständig, dafs hinter ihr sogar sein Daseinszweck, die Seelengewinnung, zurücktritt, ein Zug, den der Dichter bei der Rettung der Seele Fausts durch Engel meisterhaft benutzt, so setzt er voraus, dafs bei dem Menschen dieses eine Element in der Geschlechtsvereinigung gleichfalls das herrschende sei: er setzt daher in seinem Bestreben, den Menschen in seine Schlingen zu ziehen, am liebsten bei diesem Punkte an. Er versäumt es darum nie, den Geschlechtstrieb anzureizen und dabei stets das Moment der Lüsternheit als das einzige bei der Geschlechtsvereinigung zu gewinnende Ziel hervorzukehren. So hat er es mit gutem Erfolge bei dem Schüler gemacht, als er den trockenen Ton satt war, und die teuflische Natur in ihm die Oberhand gewann. So macht er es, ohne Verständnis und Eingehen zu finden, Gretchen gegenüber, wie er sie bei Frau Marthe trifft, so macht er es weiterhin bei jeder Gelegenheit, bis er endlich selbst diesem »gemeinen Gelüste« unterliegt. Auch Faust gegenüber glaubt er kein sichreres Mittel finden zu können, als die Aufreizung dieses Gelüstes: aber Faust ist schon zu alt dazu, um ohne weiteres solcher Verlockung zu folgen. Da müssen ihm erst »dreifsig Jahre vom Leibe« geschafft werden: zu diesem Zwecke führt ihn Mephistopheles zur Hexe. Allein Faust widerstrebt: ihm »widersteht das tolle Zauberwesen«. Er ruft Weh über sich, wenn Mephistopheles nichts Besseres weifs, denn noch ist sein hohes Streben

nicht in ihm erstickt. Die Hoffnung, die er auf Mephistopheles' Versprechen hin auf ihn gesetzt hat, ist verschwunden, und klagend fragt er: »Hat die Natur und hat ein edler Geist Nicht irgend einen Balsam ausgefunden?« — ein edler Geist, wie der Erdgeist, wenn er diesen nicht vielmehr hier selbst meint. Die Natur und der Erdgeist, die für die Erde dasselbe sind, gelten ihm als die beiden Äufserungen des guten rettenden Prinzipes, zu dem er in Stunden der Verzweiflung immer wieder zurückkehrt. Mephistopheles weifs indessen den halb Abtrünnigen durch Spott bei sich und seinem Plane festzuhalten. Mit höchlichstem Behagen wendet er sich dann dem Diskurse mit den Tieren zu: dieser ist so, wie er ihn gerade am liebsten führt, während Faust die Tiere und ihre Worte im höchsten Grade abgeschmackt findet. Inzwischen läfst Mephistopheles im Zauberspiegel ein schönes Weib sehen: Faust macht hier zum erstenmal die Entdeckung, mit welcher Kraft zur Erweckung des Sinnesreizes im Manne der Körper des Weibes ausgestattet ist. Faust ist entzückt und nähert sich der Erscheinung, aber alsbald beginnt Mephistopheles seinen Plan zur Ausführung zu bringen. Die Erquickung soll Faust vor den gierigen Lippen schweben, aber er soll sie sich umsonst erflehen. So wie Faust näher herantritt, erscheint die Gestalt »wie im Nebel«. So mufs er wieder zurücktreten, und seine ungestillte Gier wird immer mehr gereizt. Was er hier nur im Bild und nur von ferne sehen darf, das will ihm aber Mephistopheles in Wirklichkeit verschaffen. Er tröstet Faust, er wisse so ein Schätzchen ihm auszuspüren, und preist den selig, der das gute Schicksal hat, sie als Bräutigam

heimzuführen: noch drückt er sich vorsichtig aus, um Faust nicht durch seine wahre Meinung absuschrecken Denn noch hat Faust den Zaubertrank nicht getrunken, noch könnte er die Zumutung, ein Weib zu verführen, entrüstet zurückweisen. Aber die Hexe kommt, Faust trinkt den Trank, und wie er sich zu dem Bilde zurückwenden will, führt ihn Mephistopheles fort: das Bild hat seine Schuldigkeit gethan, die Wirklichkeit soll in ihr Recht treten. Faust wird mit diesem Trank im Leibe bald Helenen in jedem Weibe sehn — sein Geschlechtstrieb ist mit der ganzen Kraft der Lüsternheit erwacht und wird ihn willenlos zum anderen Geschlechte fortreifsen, sobald ihm eine geeignete Vertreterin begegnet, nicht um des Wertes des Individuums willen, sondern weil es — ein Weib ist. Die Vorbereitung ist fertig, die Handlung selbst kann beginnen.

Auch hier knüpft die Vorbereitung an die vorhergehende Handlung an: Faust hat an dem Zauberwesen keine Freude. Der erste Versuch hat ihm keine Ermutigung gemacht, das, was ihn bei der Anwendung auf andere schon anwiderte, nun gar auf sich wirken zu lassen. Dieser Übergang ist aber das Neue, das hier eintritt und den Inhalt der Vorbereitung bildet: er schafft den Boden, auf dem die neue Handlung sich entwickeln soll, und leitet so zu dem nächsten Teil über.



VIII.

Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

I. Erste Hälfte.

Wachsender Einflufs des Mephistopheles.

Episode 2.

Das irdische Liebesleben.

V. 2237—4612.

b. Die Gretchentragödie. V. 2605—4612.

Die Handlung der zweiten Episode ist die Gretchentragödie. Sie entwickelt sich wie ein regelrechtes Drama in fünf Stufen, die man wohl als Akte bezeichnen könnte. Diese Stufen gestalten sich den treibenden Kräften gemäfs. Durch den Zaubertrank ist die Lüsternheit in Faust erwacht und äufsert sich sofort mit der ihr eigenen Rücksichtslosigkeit. Aber der Trank kann Fausts gute Natur nur zeitweilig betäuben: sie erwacht wieder und lehnt sich gegen die Verlockungen des Mephistopheles auf. So entsteht ein lebhafter Kampf zwischen Faust und Mephistopheles, bis Faust besiegt nachgiebt. Da macht Mephistopheles die

bittere Erfahrung, dafs sein Mittel durchaus nicht den gewollten Zweck erreicht: so bemüht er sich, Faust von Gretchen loszureifsen. Ein neuer Kampf zwischen Faust und Mephistopheles beginnt: Faust strebt zu Gretchen zurück, bis die Handlung durch Gretchens Trennung von Faust auf Erden beendet wird.

Demgemäfs gestaltet sich die dramatische Gliederung so:

1. Stufe. Annäherung und Liebeserklärung.

2. Stufe. Fausts Versuch, sich von Gretchen loszureifsen: Zurückführung durch Mephistopheles.

3. Stufe. Verbindung Fausts mit Gretchen: Folgen bis zur Szene im Dome.

4. Stufe. Mephistopheles' Versuch, Faust von Gretchen loszureifsen: Walpurgisnacht.

5. Stufe. Gretchen reifst sich von Faust und Mephistopheles los: Rettung ihrer Seele.

Das neue Moment, auf das Mephistopheles seiner Natur nach nicht rechnen konnte und das seinen Plan durchkreuzt, ist die in Faust auftauchende tiefe Liebe zu Gretchen, die weit über die blofse Befriedigung einer lüsternen Aufwallung hinausgeht. Sie ist begründet durch die nicht nur holdselige, sondern von edelster Reinheit und Seelenschönheit erfüllte Natur Gretchens, deren echte Weiblichkeit sich so schlicht und selbstverständlich und dennoch mit hinreifsendem Zauber in ihrer angeborenen Mutternatur köstlich offenbart: sie, die das kleine Schwesterchen erzog und es sich zu eigen machte, als ob sie selbst die Mutter wäre, mufs später in der Verzweiflung das eigene Kind dem Tode preisgeben — eine tragische Wendung, wie sie furchtbarer kaum gedacht werden kann. Faust aber erwirbt sich in

ihrer Liebe einen Schatz, der das irdische Leben überdauert. Mephistopheles ahnt zunächst von solchem Verlaufe nichts: es geht ihm für echte Liebe das Verständnis durchaus ab. Er verfolgt vielmehr, als Faust Gretchen gesehen und keck angesprochen hatte, seinen Plan wortgetreu, und das Spiel vor dem Zauberbild in der Hexenküche wiederholt sich hier der Wirklichkeit gegenüber: Faust soll in seiner Unersättlichkeit Erquickung sich umsonst erflehen. So weist Mephistopheles Fausts Verlangen, »ihm die Dirne zu schaffen«, erst ganz zurück, dann braucht er angeblich vierzehn Tage Zeit, nur die Gelegenheit auszuspüren, und schildert mit Behagen die Freude, das Püppchen zu kneten und zuzurichten. Und wie er sich daran macht, wirklich Fausts Wunsch zu fördern, so ist das Mittel nach seiner Berechnung ein solches, dafs es Fausts Lüsternheit aufs äufserste reizen mufs: in ihr Schlafzimmer will er ihn führen, aber er soll sie dort nicht sehen. Dieses teuflische Mittel hat nun einen ganz andern Erfolg, als Mephistopheles gehofft hatte: Faust wird von dem Gefühl der Sitte, der Ordnung, der Zufriedenheit, von dem Geiste der Reinheit, der ihn hier umweht, im tiefsten Herzen ergriffen. Und gerade der Anblick ihres Lagers ruft ihm seine frevelhafte Begier recht klar ins Bewufstsein: es erwacht in ihm lebendiger und lebendiger ein nicht erwartetes Gefühl: »Mich drang's, so grade zu geniefsen, Und fühle mich in Liebestraum zerfliefsen.« Mephistopheles bringt das Geschenk, Faust aber will fort und nie zurückkehren. Das darf Mephistopheles nicht zulassen: er weifs ihn zu halten, Faust fängt an zu zweifeln, und Mephistopheles drängt ihn beherrschend fort, nachdem er, nicht Faust, das Geschenk in den Schrein gestellt hat.

Aber auch bei Gretchen nimmt die plötzlich erweckte Neigung diese Wendung zu einer tiefen, das ganze Leben erfüllenden Liebe. Auch das Mittel des Mephistopheles, durch ein Geschenk ihre Gunst zu gewinnen, bleibt nicht erfolglos: Gretchen ist Weib genug, den zweiten Schmuck nicht mehr der Mutter, sondern der Nachbarin zu bringen, um ihn so behalten zu können. Dieser erste Schritt abseits führt die folgenden herbei, zunächst die geheime Zusammenkunft mit Faust, die zum vollen Bewufstwerden der Liebe führt: »Lafs diesen Blick, Lafs diesen Händedruck dir sagen, Was unaussprechlich ist: Sich hinzugeben ganz und eine Wonne zu fühlen, die ewig sein mufs! Ewig! — Ihr Ende würde Verzweiflung sein. Nein, kein Ende! Kein Ende!« Das geht weit über die Erwartung und den Wunsch des Mephistopheles hinaus: je ernster eine echte Liebe die beiden ergreift, um so weniger wird Faust geneigt sein, die Geliebte zu Grunde zu richten. So ist es ein Ausbruch seiner guten Natur, eine Folge seiner wahren Liebe zu Gretchen, dafs er sie flieht: ihr nach den Vorschriften der Gesellschaft und der Kirche zu gehören, vermag er, der Flüchtling, der Unbehauste, der Unmensch ohne Zweck und Ruh, nicht; sie auf andere Weise zu besitzen, bringt er nicht übers Herz — da flieht er sie und flüchtet in die Einsamkeit.

Hier wendet er sich mit der ganzen Inbrunst eines Hilfsbedürftigen an den »erhabenen Geist«, den Erdgeist, den einzigen, der ihn gewürdigt hat, sich ihm zu zeigen, mit ihm zu sprechen, ihm sein Wesen, wie es sich in der Natur offenbart, zu enthüllen. Durch ihn hat Faust eben dieses Wesen erkannt: der Erdgeist hat ihm vergönnt, in die tiefe Brust der Natur wie in den Busen eines Freundes zu schauen. Wie in ihr die Lebens-

fluten, der Thatensturm, das Auf- und Abwallen in Geburt und Grab nach der Belehrung des Erdgeistes sich schliefslich als Beihilfe am Wirken des lebendigen Kleides der Gottheit dem Wissenden darstellt, so erkennt jetzt Faust seine Brüder im stillen Busch, in Luft und Wasser und wird auch nicht irre, wenn der Sturm zerstörend durch die Schöpfung hinbraust: es öffnen sich seiner Brust geheime tiefe Wunder, und besänftigend wirkt die Erkenntnis des immer gleichen Wesens der Natur, dessen Endziel sich ihm in einem friedlichen Alldasein offenbart.

Aber der Erdgeist hat Faust zurückgestofsen, ihn nicht als seines Gleichen anerkannt: so hat er sich ihm auch nicht zugesellt, sondern ihm als Gesellen einen Geist gegeben, den er begreift, der ihn aber von der Höhe, da er sich den Göttern schon nahe fühlte, wieder herunterreifst und ihn vor sich selbst erniedrigt: so fühlt sich Faust durch das wilde Feuer der Lüsternheit erniedrigt, das Mephistopheles geschäftig anfacht. Im Gegensatz zu seinem hohen Streben reifst es ihn von Begierde zu Genufs, und erreicht er diesen, so enthält er nichts Erlösendes, nichts Befriedigendes — er läfst den Geniefsenden nur nach neuer Begierde verschmachten. Damit ist diesem zweiten Versuche, soweit es sich um die Lösung der dem Mephistopheles gestellten Aufgabe handelt, Faust eine volle Befriedigung zu schaffen, das Urteil gesprochen: auch wenn die Begierde zum Genusse gelangt, so liegt in ihm nichts von der Befriedigung, wie sie Faust erstrebt. Mephistopheles kann das nicht voraussehen: für ihn und das Verständnis der menschlichen Natur, wie es ihm eigen ist, bleibt die Erweckung des Sinnentaumels ein Mittel von höchster Wichtigkeit.

Kann Faust keine Befriedigung in ihm finden, so wird er vielleicht zu einer Quelle der Verzweiflung, die Faust nicht minder sicher in die Gewalt des Mephistopheles führen würde. So beginnt nun Mephistopheles wieder sein Spiel. Nach seiner Darstellung wäre er es gewesen, der Faust vom Selbstmord abgehalten hätte: auch hier eignet sich Mephistopheles wieder mit frecher Lüge das an, was der Einwirkung Gottes zuzuschreiben ist. Aber ein Irrtum ist es, wenn er die Zurückhaltung des Faust Gretchen gegenüber dem Umstande zuschreibt, dafs ihm der Doktor noch im Leibe stecke: von der echten Liebe, die Faust erfüllt, versteht er nichts. So beginnt er wieder seine Sinnlichkeit zu reizen und stellt Gretchens Sehnsucht von eben dieser Seite dar: seine Mittel werden immer kecker und derber, und Faust hat nicht die Kraft, sich ihm zu entziehen. Er sieht genau, dafs er auch an ihrer Brust immer ihre Not fühlen wird: er kann ihr Dasein nur zerstören, meint aber, da er des Mephistopheles wahres Ziel nicht kennt, fälschlich, er solle es thun, damit die Hölle in ihm ein neues Opfer gewänne. Er kehrt zu Gretchen zurück, unter dem Banne des Teufels: »Was mufs geschehn, mag's gleich geschehn! Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen Und sie mit mir zu Grunde gehn!«

Dieser Auftritt, der die das Schicksal Gretchens entscheidende Handlung vortrefflich einleitet, da er einerseits das Widerstreben der guten Natur Fausts, andrerseits die Herrschaft des Mephistopheles über ihn, ohne den er schon nicht mehr leben kann, deutlich erkennen läfst und so die entscheidende Handlung aus der Zufälligkeit eines wild aufwallenden Gelüstes in das planvolle Beginnen des Verführers überleitet, ist als

Ganzes im Urfaust noch nicht vorhanden: nur die Stelle »Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen« bis zum verzweifelten Entschlufs, sowie die etwas anders lautenden vorhergehenden und nachfolgenden Worte des Mephistopheles finden sich, und zwar nach der Domszene und nach dem Auftreten von Gretchens Bruder, dessen Eingreifen indessen nicht weiter ausgeführt ist. Die Verführung Gretchens hat somit bereits stattgefunden, und Fausts Auftreten ereignet sich vor irgend einem seiner Besuche bei Gretchen: so sagt auch Mephistopheles: »Ihr geht nach Eures Liebchens Kammer, Als gingt Ihr in den Tod« V. 1409 f. Im Fragment 1790 ist die Szene des Urfaust bereits geteilt: die Stelle »Wie von dem Fenster dort der Sakristey« (U. 1398) bis »ein bissgen Rammeley« (U. 1407) fehlt ganz — sie bildet später die Einleitung zur Begegnung mit Valentin und ist, da dieser hier gar nicht erscheint, gleichfalls weggeblieben. Dafür giebt das Fragment schon die Szene »Wald und Höhle«, die Flucht Fausts von Gretchen und seine Zurückführung durch Mephistopheles vollständig: sie steht aber nach der Szene »Am Brunnen«, also gleichfalls nach der Verführung Gretchens. Erst im »ersten Teil« 1808 erhält die Szene »Wald und Höhle« ihre richtige Stelle hinter der Liebeserklärung im Garten der Nachbarin: erst jetzt erscheint sie im Gesamtfortgang der dramatischen Entwickelung in ihrer vollen Bedeutung. Sie ist jetzt nicht mehr irgend ein Aufwallen der guten Natur Fausts, das obendrein nach geschehener That zwecklos gewesen wäre, sondern sie ist das Zurückschauern dieser guten Natur vor dem entscheidenden Schritt, der Gretchen elend machen mufs. Erst jetzt gewinnt das Eingreifen

des Mephistopheles seine volle Bedeutung: gerade bei dem entscheidenden Schritt darf er nicht fehlen, um Fausts widerstrebende Natur nach seinem Willen zu lenken. Erst dadurch erscheint er mit voller Entschiedenheit in der Rolle, die er in der ersten Hälfte der Haupthandlung einnimmt: er ist der wirkliche Führer und Entscheider, dem um so mehr die volle Verantwortlichkeit zufällt, als er ja im Einverständnis mit Gott handelt und mit dessen Zulassung seine Experimente unternimmt. Auch in dieser Umgestaltung und Umstellung tritt wieder aufs deutlichste des Dichters erfolgreiches Streben hervor, das Einzelne planvoll zu einem künstlerischen Ganzen zu ordnen, in dem »Alles sich zum Ganzen webt«.

Es ist die Frage aufgeworfen worden, ob der Erdgeist unter dem »Erhabnen Geist« dieser Szene zu verstehen sei, zumal ja der Erdgeist den Mephistopheles gar nicht zu Faust geschickt habe. Es wird hierbei übersehen, dafs der Dichter als echter Dramatiker jede Person immer nur die Äufserungen thun läfst, die sie nach ihrem Anteil an der Handlung sachgemäfs thun kann. Dafs Goethe sich dieser Pflicht des dramatischen Dichters klar bewufst war, zeigt die Äufserung, die er über Byrons Marino Falieri thut. Während sonst in allen Dichtungen sich die Persönlichkeit des Dichters vordrängt, rühmt Goethe von diesem Werke: »Die Personen werden ganz aus sich selber und aus ihrem eignen Zustand heraus, ohne etwas von subjektiven Gefühlen, Gedanken und Meinungen des Dichters an sich zu haben. Das ist die echte Art« (Gespräche, Biedermann VII, S. 249). Faust weifs von der Szene im Himmel nichts; er hat keine Ahnung davon, dafs

Gott selbst es ist, der Mephistopheles auf ihn aufmerksam gemacht hat und sich des Teufels bedient, um ihn zum rechten Handeln anzureizen. Faust kennt keinen anderen Geist, durch dessen Einwirkung Mephistopheles zu ihm hätte kommen können; wohl aber weifs er, dafs der Erdgeist ihn aus seinem unmittelbaren Verkehre gestofsen hat: so liegt es ihm nah, anzunehmen, dafs Mephistopheles einer der Geister sei, die nach des Erdgeists Auffassung ihm nahe stehen, die er begreifen, mit denen er verkehren kann. Dieser Irrtum des Faust ist daher von seiten des Künstlers ein vorzüglicher dichterischer Zug: den Faust als Mitwisser zu behandeln, wie wir es sind, ist eine schlimme Verwechslung des künstlerischen und des beurteilenden Standpunktes, die dem Dichter selbst sehr ferne gelegen hat. Die scharfe Festhaltung dieses Zuges der künstlerischen Behandlung der Dichtung trägt vielmehr hier wie auch anderwärts zum Verständnis des Ganges der Handlung und der inneren Entwickelung der Persönlichkeiten wesentlich bei.

Die dritte Stufe bringt die Entscheidung zwischen Faust und Gretchen selbst. Die menschliche Berechtigung Gretchens, so zu handeln, wie sie es thut, wird nach zwei Seiten hin dargethan: ihr ganzes Wesen ist so von dem Geliebten erfüllt, dafs ihr ein Leben, ein Dasein ohne ihn thatsächlich zur Unmöglichkeit geworden ist. Sie möcht' ihn fassen, halten, küssen, und wenn sie an seinen Küssen vergehen sollte. Eine solche Empfindung ist nicht nur menschlich berechtigt, sie ist auch notwendig, wenn die volle Hingebung des Weibes an den Mann für sie nicht eine Erniedrigung sein soll. Aber so glutvoll auch diese Empfindung ist, sie erfüllt doch nicht ausschliefslich das Herz des liebenden Weibes:

das ewige Heil des geliebten Mannes ist ihr, je tiefer und ernster sie ihn liebt, um so wichtiger. Es ist daher ein Zug von echtester Seelenwahrheit, zugleich aber von edelster Seelenschönheit, dafs die Besorgnis Gretchens um das Seelenheil Fausts gerade in diesem langersehnten Augenblick des Wiedersehens nach schwer ertragener Trennung hervortritt, in einem Augenblick, wo leicht die ausschliefslich sinnliche Freude hätte vorherrschen können. Und gerade da, wo sie von der Sorge um die Ewigkeit für den Geliebten erfüllt ist, erscheint ihr das eigene irdische Wohl so klein, dafs es ihr ist, als ob mit seiner Hingebung überhaupt so wenig gethan sei, dafs ihr, um es hinzugeben, fast nichts zu thun übrig bleibt. Gretchen geht nach beiden Seiten hin so völlig in dem Empfinden für den geliebten Mann auf, dafs sie an die Folgen für ihre soziale Stellung in diesem Augenblick nicht denkt: so handelt freilich ein weltkluges Mädchen nicht. Das thut, wie Mephistopheles ihr höhnisch singt, wie sie den Rat nicht mehr befolgen kann, keinem Dieb nichts zu lieb als mit dem Ring am Finger. Gretchen liebt zu sehr, um so weltklug zu sein: diese Nichtbeachtung der sozialen und der kirchlichen Gesetze wirft bald düstere Schatten über ihre Seele, bis die schlimmsten Folgen sie in den irdischen Abgrund ziehen. In grofsen Zügen, gleich dem Volksliede, das nur die entscheidenden Momente betont, läfst der Dichter den furchtbaren Prozefs vor uns seinen unentrinnbaren Weg gehen: jeder Schritt weiter ist ein Wendepunkt von gröfster Bedeutung. Zunächst wird sich Gretchen im Spiegelbilde eines fremden, äufserlich gleichen, innerlich freilich durchaus verschiedenen Schicksals ihres Thuns und seiner Folgen im Munde

der Leute bewufst: ihr Einwurf »Er nimmt sie gewifs zu seiner Frau«, wird höhnisch zurückgewiesen und damit die stille Hoffnung, die sie wohl auch für sich hegte. Aber noch überwiegt in ihr der Eindruck der schönen Seite der Hingebung: »Doch alles, was dazu mich trieb, Gott, war so gut! Ach, war so lieb!« Bei ihrem nächsten Erscheinen am Zwinger ist sie von ganz anderer Empfindung erfüllt: sie hat sich nicht nur ergeben, ohne dafs das Gesetz darein gewilligt hat, sie ist, ohne das äufsere Recht dazu zu haben, Mutter geworden. So kann ihre gesetzlose Hingebung, die sozial als Schande gilt, aus welcher Gesinnung auch immer sie entsprungen sein mag, nicht lange verborgen bleiben. Aber noch wäre vielleicht eine Verheimlichung für sie möglich: da ist es der eigene Bruder, der diese undenkbar macht. Er offenbart ihren eigenmächtigen Schritt und stellt sie vor den braven Bürgersleuten so niedrig hin, wie sie nie gewesen ist, nie werden konnte. Und dieser Bruder ist, da er ihre Schande und mehr noch seine eigne Empfindung der Erniedrigung rächen wollte, von eben dem erschlagen worden, der sie allein hätte retten können. Durch dieses Eingreifen des Bruders ist Gretchen von Faust auf Erden für alle Zeiten getrennt: der Mann, der den Bruder erschlagen hat, der der Mutter zum ewigen Schlafe verholfen hat, kann ihr nie mehr nahe stehen, selbst wenn ihr Herz sie noch so mächtig zu ihm treibt. Da wächst ihre Verzweiflung: sie wendet sich zur Kirche; aber auch an heiliger Stätte lassen sie die selbstquälerischen Gedanken nicht los, die nun ihr selbst den Tod der Mutter, des Bruders vorwerfen und sie an das keimende Wesen mahnen, das sie und sich selbst mit ahnungsvoller

Gegenwart ängstigt. Und in dieser furchtbaren Lage ist sie sich ganz allein überlassen — ohne Mutter, ohne Bruder, ohne den Geliebten, der die Stadt meiden mufs, wo der Blutbann über ihm schwebt, und der ihr zudem heimtückisch entrissen wird. Da fängt ihr Geist an zu schwärmen — das Entsetzliche geschieht — sie tötet das im Elend geborene Kind und verfällt der nicht unterscheidenden erbarmungslosen irdischen Gerechtigkeit.

Dieser straffe Gang der Handlung mit seiner unaufhaltsamen Logik und Tragik existiert erst in dem »ersten Teil« 1808: im Fragment wird er einerseits durch die Szene »Wald und Höhle« unterbrochen, andrerseits fehlt die Valentinsszene vollständig; im Urfaust ist diese bruchstückartig und ohne dafs man sieht, worauf der Dichter mit ihr hinaus will, hinter die Domszene gestellt, die dadurch ihre Bedeutung als Gipfelpunkt der Handlung verliert. Dagegen hat hier die Domszene eine Bedeutung, die sie später eingebüfst hat: im Dome finden die »Exequien der Mutter Gretchens« statt, und nicht nur Gretchen, sondern auch »alle Verwandte« sind zugegen. Es ist keine Frage, dafs die innere Bedeutung der Szene wächst, wenn in Gretchen die quälenden Gedanken mit besonderer Kraft gerade bei einer kirchlichen Handlung aufsteigen, die sie so nahe angeht, wie die Totenfeier, die der eigenen Mutter zur ewigen Ruhe helfen soll: dieser Zusammenhang zeigt uns, wie der Dichter ursprünglich überhaupt auf die Erfindung dieser erschütternden Szene in der Kirche gekommen ist. Andrerseits lehrt uns die Umstellung, mit welcher Energie er darauf ausgegangen ist, die künstlerische Einheit in dem Fortschritt der Handlung zu gewinnen: diese Szene giebt sachlich und

durch ihre Gestaltung eine so mächtige Steigerung, sie giebt dem Denken und Fühlen Gretchens mit solcher Wucht die letzte Entscheidung, den letzten unausweichlichen Anstofs zu der äufsersten Handlung der Verzweiflung, dafs der Künstler gar nicht anders konnte, als sie an das Ende dieser Reihe der Gretchenszenen zu stellen. Um das zu können, mufs er die unmittelbare Beziehung zur Mutter opfern: es sind irgendwelche Exequien, die gefeiert werden — die Mutter ist nach der jetzigen Fassung schon zu lange tot, als dafs die Feier um ihretwillen stattfinden könnte. Dafür tritt nun das Schuldbewufstsein für die Ermordung des Bruders hinzu: »Auf deiner Schwelle wessen Blut?« So opfert der Dichter einen ergreifenden Gesichtspunkt, der die Szene für sich betrachtet, unstreitig hebt und zu besserem Verständnis nach der Seite ihrer Entstehung hin bringt, um ihr die beherrschende Stellung des Gipfelpunktes der ganzen Reihe und damit deren vollendeten dramatischen Zusammenhang im Fortgange der Handlung zu gewinnen: nach dieser Fülle der Selbstqual, die nicht einmal mehr die Kraft hat, sich zu einem Gebet aufzuschwingen, giebt es nur noch den Ausbruch und die That der Verzweiflung.

Und Faust? Wo ist er während dieses ganzen Verlaufs? Mephistopheles sorgt dafür, dafs er nichts davon erfährt. Als Faust den letzten Schritt gethan hatte, Gretchen zu gewinnen, hatte Mephistopheles gejubelt: »Hab' ich doch meine Freude dran.« Er hat aber bald gemerkt, dafs er selbst in seinem Plane dadurch nicht weiter gekommen war: Faust ist sich während des Genusses zugleich seines Unrechtes bewufst, und so fehlt ihm die ersehnte Befriedigung:

durch die Erlangung des Genusses aber war er für diesen Fall dem andren Mittel des Mephistopheles, ihn durch Verlocken und Versagen zur Verzweiflung zu treiben, glücklich entgangen. Sobald Mephistopheles die Erfolglosigkeit seines Versuches einsieht, liegt sein Interesse nur darin, Faust zu einem neuen Versuche zu bringen: aus Auerbachs Keller sehnte sich Faust selbst fort; ihn von Gretchen loszureifsen, bedarf es kräftiger Mittel. Für Mephistopheles ist Gretchen die gepflückte Blume, die achtlos weggeworfen wird, wenn sie verwelkt und nicht mehr zu brauchen ist. Dafs Faust in echter Liebe an ihr hängt und gerade in ihrem Unglück sie nicht verlassen wird, ist ihm ein schweres Hindernis. Er versucht mancherlei, um Faust von ihr loszureifsen. Das erste und zugleich äufserlich zunächst entscheidende Mittel ist die Anreizung zur Tötung von Gretchens Bruder: so mufs Faust ihm fort aus der Stadt folgen. Aber wenn er nicht zurückkehren soll, so mufs er anderweitig beschäftigt werden. Aus der Fülle von Möglichkeiten greift der Dichter die entscheidendste heraus, die Walpurgisnacht. Sie bildet die vierte Stufe: ihre Aufgabe nach dem Sinne des Mephistopheles ist die, Faust von Gretchen nicht nur äufserlich, sondern auch innerlich durch neue Eindrücke, an denen er zudem vielleicht Gefallen finden könnte, fortzuführen: ihre Aufgabe im Plane des Dichters dagegen ist die, dafs das Mittel, das Mephistopheles anwendet, um Faust von Gretchen zu entfernen, gerade dazu dienen mufs, ihn an sie zu erinnern und zu ihr zurückzuführen.

Mit Rücksicht auf diese wichtige Stellung, die die Walpurgisnacht im Gesamtverlauf der Handlung ein-

nimmt, versäumt der Dichter nicht, schon bei Zeiten auf sie vorzubereiten. Schon in der Hexenküche verweist er die Hexe darauf, sich »auf Walpurgis« von ihm einen Gefallen auszubitten. Kräftiger wird die Vorbereitung, wenn die Walpurgisnacht näher rückt: jetzt gilt es auch, Faust in das Interesse zu ziehen. Faust aber ist von Gretchen ganz erfüllt: so mufs sie dem Teufel die Vermittlung für seinen Zweck werden. Faust thut es weh, wenn er zu seiner lieben Buhle ohne Geschenke geht. Früher war Mephistopheles bereit, sie ihm zu verschaffen: jetzt, da die Geschenke zur Erreichung seines Zweckes nicht mehr notwendig sind — Mephistopheles meint zudem, es solle ihn »nicht verdriefsen, Umsonst auch etwas zu geniefsen« —, mufs Faust warten, bis der Schatz, den er flimmern sieht, sich gehoben hat: das soll in der Walpurgisnacht geschehen, wie er hofft. So hat er gerade durch seine Liebe zu Gretchen Interesse für die Nacht, die seinem Gesellen schon durch alle Glieder spukt und übermorgen wiederkommt. Nachdem nun Fausts Gewissen durch die Tötung Valentins noch weiter beschwert ist und er obendrein durch diese Blutschuld einen äufseren Zwang hat, aus der Stadt zu müssen, ergiebt sich für Mephistopheles nichts Näherliegendes, als Faust dorthin zu bringen. Während die Erwähnung der Walpurgisnacht bei der Hexe schon im Fragment erscheint, gehört dieser letzte Zug erst dem »ersten Teil« an: auch er zeigt wieder die Absicht des Dichters, den engen ununterbrochenen Zusammenhang mit äufserer und innerer Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zum Bewufstsein zu bringen.

Es scheint, dafs Goethe auch bei der Walpurgis-

nacht zunächst nur an eine einzelne charakteristische Szene von packender Kraft gedacht hat, und zwar hier um das Treiben des Satans und seiner Welt zu schildern. Darauf weisen noch die Paralipomena hin, besonders die Vorführung des Satans selbst als Karikatur des Weltrichters. Goethe liefs diese Schilderung schliefslich fallen, weil sie ihn von dem Zweck abgelenkt hätte, der nun bei seinem Bestreben, die ersten Einzelentwürfe zu einem künstlerischen Ganzen zu gestalten, allein der entscheidende Grund für Aufnahme oder Verwerfung eines geplanten Momentes werden durfte. Der Punkt, wo dies Einlenken stattfand, läfst sich noch klar erkennen, wie es sich beim Verfolgen des Ganges der Handlung deutlich zeigt.

Für die richtige Beurteilung der Walpurgisnacht mufs man einen wichtigen Gesichtspunkt im voraus feststellen: er gilt zugleich für das ganze Gedicht, soweit ähnliche Verhältnisse vorkommen. Die Geisterwelt ist, der Grundannahme des Dichters zufolge, eine durchaus reale: sie besteht wirklich, aber sie besteht natürlich auch nach den ihrem Wesen eignenden Gesetzen. So wie für das Dasein des Menschen das zeitliche Vorübergehen wesentlich ist, so ist für das Dasein der Geister die Dauer, die Ewigkeit charakteristisch: die Folge davon ist nach menschlicher Anschauungsweise die Gleichzeitigkeit alles Daseienden, wenn wir auf den Begriff der Ewigkeit einen zeitlichen Begriff anwenden wollen: diese Gleichzeitigkeit ist unzertrennbar. Ein »Vorüber« giebt es daher für die Geister nicht. Wie Faust gestorben ist und der Chor sagt: »Es ist vorbei«, da spottet Mephistopheles: »Vorbei! Ein dummes Wort.« Vorbei hätte für ihn nur einen Sinn, wenn es dem

reinen Nichts entspräche: das, was wirklich da ist, kann überhaupt nicht »vorbei« sein. Das Schaffen von Dingen, die wieder hinweggerafft werden, erscheint ihm als ein sinnloses und nutzloses Treiben, dem das Ewig-Leere vorzuziehen ist. Das geistige Dasein, das nicht geschaffen wird, das zu allen Zeiten ist, kann daher auch nicht untergehen: es ist immer. So wie wir in die Geisterwelt eintreten, fällt deshalb der Begriff der Zeit fort: er trennt, während die Ewigkeit, die Zeitlosigkeit vereint. Ewigkeit ist nach menschlichem Ausdruck Gleichzeitigkeit. Wenn wir nun in der Walpurgisnacht in das Treiben der Geisterwelt eingeführt werden, so ist es nur folgerichtig, wenn hier in seinem Geisterdasein das nebeneinander erscheint, was in seiner irdischen Existenz durch die Zeit auseinandergezogen und getrennt dagewesen ist. Wenn also der Dichter Personen seiner Zeit mit Faust zusammen auftreten läfst, so ist das nur solange auffällig, als wir die Vorstellung des Zeitunterschiedes aus der irdischen Erscheinungswelt in die Welt des absoluten Daseins, wie es die Geisterwelt ist, hineintragen. Dies aber ist falsch. Der Dichter dagegen ist durchaus folgerichtig: wenn wir nun den Dichter verstehen wollen, so müssen wir in Dichters Lande gehen und die von ihm gemachten Voraussetzungen gelten lassen, nicht aber die, die wir unrichtigerweise mitbringen, statt dafs wir sie beim Betreten seines Reiches zurücklassen. In der Walpurgisnacht nun findet eine Berührung aus der Zeitlichkeit herstammender Personen mit den zeitlos existierenden Geistern statt: es sind Faust, Hexen, Hexenmeister und was sonst wegen seiner besondern Natur im Wirbelstrome dieser Nacht auf den Blocksberg geführt worden ist. Für die

Dauer dieser Berührung unterliegen diese Wesen, die hier als zum Geisterreich gehörig erscheinen, dem Gesetze des Geisterreiches: auch für sie ist die Zeit aufgehoben, so dafs das auf Erden sie trennende Element hier hinwegfällt und sie, wie die Geister selbst, nebeneinander erscheinen und miteinander verkehren, was innerhalb des zeitlichen Daseins nicht möglich wäre.

Künstlerisch giebt uns die Walpurgisnacht eine dramatische Handlung von ununterbrochenem Fortschreiten, die ihr Gepräge aus der Verschiedenartigkeit der Natur des Faust und des Mephistopheles, aus den besonderen Begegnungen und den verschiedenen Zwecken des Mephistopheles und des Dichters, der den Plan Gottes zu vertreten hat, erhält.

(1: V. 3834—3856) Aus der Lage in den ersten Versen (3834—36) und der verschiedenen Natur der zwei Wanderer ergiebt sich die verschiedene Wirkung auf die beiden: Faust fühlt das Frühlingswehen in der Natur und will sich den Weg, der ihn erfreut, nicht verkürzen, Mephistopheles ist es winterlich und düster zu Mute: das giebt den Grund (2: V. 3857—3870), ein Irrlicht zu bitten, das in ihm bald den Herrn vom Haus erkennt. Wie Mephistopheles singt (3: V. 3871—3912), sind wir damit in die Traum- und Zaubersphäre eingetreten. Dieser Übergang von der irdischen Welt in die Geisterwelt mufste deutlich gekennzeichnet werden: die Wirkung auf die drei Wanderer ist je nach der besonderen Natur eines jeden eine verschiedene. Das Irrlicht sieht die Bäume sich drehen, die Klippen sich bücken, es merkt, wie die Felsennasen schnarchen und blasen: seine bewegliche Natur überträgt es auf die Gegenstände selbst. Faust wird von dem Rauschen der

Bäche tief berührt: »Hör' ich Lieder? Hör' ich holde Liebesklage?«, und auch Mephistopheles sieht in der Natur das ihm Gemäfse, aber er sieht nur, was dem Menschen widerwärtig: für jeden der drei klingt aus der Natur das eigene Wesen, die eigene Stimmung zurück. Da ruft Faust: »Aber sag' mir, ob wir stehen, Oder ob wir weitergehen? Alles, alles scheint zu drehen.« Mephistopheles rettet ihn (4: V. 3913—3933) auf einen Mittelgipfel: hier sieht Faust den Mammon im Berge glühen. Aber sofort kommt eine neue Szene: der Hexensturm (5: V. 3934—4023): er reifst Faust von Mephistopheles fort, der, um ihn wieder zu gewinnen, sein Hausrecht gebraucht und mit Gewalt sich Platz schafft. Daran knüpft er (6: V. 4024—4054) die Aufforderung, aus dem Gedränge zu weichen: angeblich wird es sogar ihm zu toll, in Wahrheit folgt er auch hier dem ihn beherrschenden Grundgelüste, der Lüsternheit. Schon früher hat er im Hinblick auf die Hexen gesagt: »Da weifs man doch, warum man wacht« (3663). Und so zieht ihn jetzt »was nach jenen Sträuchen«. Faust findet in des Mephistopheles Gebahren hier nur den Widerspruch: er selbst möchte droben lieber sein. Hier nun wäre der Platz gewesen, die Satansszene einzuführen: sie kann aber nicht zu dem dichterischen Ziele verhelfen, Faust zu Gretchen zurückzuleiten. Da benutzt der Dichter genial das niedrige Gelüste des Mephistopheles: gerade indem dieser hofft, zum Ziele seines Gelüstes, zu den Hexen, zu kommen, verliert er das Hauptziel, Faust von Gretchen zu entfernen, aus dem Auge. Er sieht in der Ferne »junge Hexchen, nackt und blofs Und alte, die sich klug verhüllen«: da kann es ihn wenig kümmern,

dafs Faust, den sein Forschertrieb auch hier nicht verläfst, hofft, dort, wo die Menge zu dem Bösen strebt, müsse sich manches Rätsel lösen: mit dem warnenden Wort: »Doch manches Rätsel knüpft sich auch«, hält Mephistopheles ihn zurück und führt ihn bei Seite: »Es ist doch lange hergebracht, Dafs in der grofsen Welt man kleine Welten macht«. In dieser kleinen Welt, die immer noch recht grofs ist und deren Gröfse Mephistopheles zum Troste Fausts rühmt (7: V. 4055—4095), abseits der grofsen, finden wir erst die Alten, die laudatores temporis acti, über die Mephistopheles sich lustig macht: man überträgt seine Empfindungsweise auf die Gegenstände, statt diese sachlich zu beurteilen; die Trödelbude (8: V. 4096—4117) führt allmählich zu den weiblichen Gestalten hinüber: (9: V. 4118—4123) die älteste Frau, die nach rabbinischer Sage mit Adam gleichzeitig geschaffene Lilith, seine »erste Frau« mit den gefährlichen Haaren, mit denen sie die jungen Männer fängt, erscheint billig zuerst. Nun kommen Faust und Mephistopheles zu den Hexen, und es geht zum Tanz (10: V. 4124 bis 4182). Er wird in komischer Weise von einem Geiste unterbrochen, der in seinem irdischen Dasein das Geistige leugnet und, trotzdem er selbst jetzt als Geist hier ist und sich schon dadurch überführt sehen sollte, noch obendrein die Realität der anderen Geister leugnen möchte: um so entschiedener kommt uns, den Miterlebern dieses Auftretens, die Realität der Geisternatur der hier Erscheinenden zum Bewufstsein. So mufs auch (11: V. 4183—4209) »das blasse schöne Kind« eine Realität sein, die jetzt Faust sieht und von der es ihm däucht, »dafs sie dem guten Gretchen

gleicht«. Aber nun will Mephistopheles ihm die Überzeugung von seiner Realität ausreden: es sei ein gefährliches Idol, dessen Anblick wie der der Meduse »fast in Stein verkehrt«; aber Faust erkennt Gretchen immer deutlicher: freilich hat sie die Augen einer Toten, die eine liebende Hand nicht schlofs; nun ist sie nach Mephistopheles gar ein Zauberbild, das jedem wie sein Liebchen vorkommt. Aber Faust, durch alles Vorhergehende von der Realität alles dessen, was er hier sieht, überzeugt, kann sich von dem Anblick der Geliebten nicht trennen: es fällt ihm jetzt das rote Schnürchen am Hals auf, »nicht breiter als ein Messerrücken«. So kommt er der entsetzlichen Wahrheit, der Andeutung der bevorstehenden Hinrichtung Gretchens, immer näher: aber Mephistopheles hat ein neues Märchen bei der Hand; er erklärt es so, dafs dies andeute, sie könne das Haupt auch unterm Arme tragen, und bricht in seiner höchsten Not unwillig in die Worte aus: »Nur immer diese Lust zum Wahn.« Und dennoch hätten ihm alle diese Ausflüchte nichts geholfen, hätte er nicht, für ihn glücklicherweise, ein Theater entdeckt. Dahin zieht er Faust, der durchaus von dem so unzeitig in ihm angeregten Gedanken an Gretchen losgerissen werden soll: es ist freilich nur ein Dilettantentheater und gehört, wie das ganze Dilettantenwesen, daher, wie Mephistopheles urteilt, mit Fug und Recht auf den Blocksberg: dennoch ist es ihm in seiner Not willkommen.

Wir treten mit den beiden Wanderern in das Theater: das dort gespielte Drama ist ein Intermezzo innerhalb des Geistertaumels der Walpurgisnacht; daher heifst es Walpurgisnachtstraum, während sein Inhalt

die Darstellung von Oberons und Titanias goldener Hochzeit ist. Es ist eine falsche Auffassung, hier Oberon und Titania, die Elfen, die schon ihrer guten Natur nach nichts auf dem Blocksberg in dieser Nacht zu thun haben, selbst vorauszusetzen: kämen sie selbst, so wäre zudem die Vorführung kein Theater. Die dramatische Darstellung setzt voraus, dafs die Personen gespielt, d. h. von anderen, als die sie bedeuten sollen, nachbildlich wiedergegeben werden. Die hier auftretenden Spieler sind Geister, wie sie auf dem Blocksberg in dieser Nacht sich herumtreiben und die, um sich und andere zu amüsieren, eine Dilettantenbühne sich mit wenig Mühe zugerichtet haben: es sind also teuflische Geister, woraus sich schon ergiebt, dafs der Inhalt des Dramas boshaft und stechend sein mufs. Diese teuflischen Geister sind natürlich keine Berufsschauspieler, so wenig, wie der Dichter dieses Teufelsdramas ein Berufsdichter ist: »Ein Dilettant hat es geschrieben Und Dilettanten spielen's auch.« So bleibt unser Dichter durchaus streng in der Folgerichtigkeit des einmal angenommenen Standpunktes. Er bleibt es auch darin, dafs der vorausgesetzte Dichter, ein teuflischer Geist, keinen Zeitunterschied kennt, so dafs also auch hier die auf Erden vorhandenen Zeitgrenzen wegfallen: so kann die satirische Geifsel überall treffen, wo den teuflischen Dichter der Unmut und der Übermut hintreibt. Den Gegenstand wählt der Geistdichter natürlich aus der Geisterwelt: so wie der menschliche Dichter als Hauptgegenstand Menschen behandelt und, wenn es gerade geeignet ist, Geister mit hereinzieht, so sind hier in umgekehrter Weise für den dichtenden Geist die Hauptpersonen Geister, und

nebenbei werden zur Verhöhnung auch Menschen herbeigezogen. Für die Auswahl der zu Verspottenden kommt die Qualität Fausts als eines litterarisch gebildeten Geistes in Betracht: ihn müssen wir uns in erster Linie als Zuschauer denken, und wenn das Spiel ihn fesseln soll, so mufs der Gegenstand seiner Gedankenwelt nahe stehen.

Die Einkleidung für diese scharfe Verhöhnung menschlicher Bestrebungen, wie sie im Munde teuflischer Geister selbstverständlich ist, giebt die Darstellung der Feier von Oberons und Titanias goldener Hochzeit: der Schauplatz (1: V. 4223—4250) ist, wie es dem Wesen der dargestellten Elfen geziemt, »alter Berg und feuchtes Thal«, eine Szenerie, die zudem mit den einfachsten Mitteln herzustellen ist, zumal auf dem Blocksberg, wo die Natur selbst eine solche Lokalität leicht bietet. Der Herold verkündet den Gegenstand der Feier, das Paar, von seinem Gefolge, besonders von Puck und Ariel, begleitet, erscheint, um das Festspiel vor sich ergehen zu lassen: es ist also das dritte Spiel im Spiel. Vor uns erscheint das Spiel von Faust, vor Faust Oberon und Titania, vor Oberon und Titania das Spiel zu Ehren ihrer Feier. I. Das Orchester (2: V. 4251—4294) präludiert. Es besteht aus Künstlern, wie sie dem Elfentreiben entsprechen: Fliegenschnauz und Mückennas. Aber zur Feier des Tages ist das Orchester verstärkt worden: ihre Anverwandten, »Frosch im Laub und Grill' im Gras« müssen aushelfen. Nun kommt der erste Zug, von dem Dudelsack, der Seifenblase, geleitet: es sind die Dichterlinge mit ihren Beurteilern und die Bildkünstler, jedesmal in widersprechenden Richtungen vertreten

und sich gegenseitig verneinend. Die Modelle der Bildkünstler zanken miteinander: beim Anblick der nackten jungen Hexe sind Fliegenschnauz und Mückennas geneigt, diese Schönheit zu umschwärmen, und auch die Dilettanten sind im Begriff, aus dem Takte zu geraten, so dafs der Kapellmeister eingreifen mufs. II. Da (3: V. 4295—4330) erscheint die Schar der charakterlosen Kritiker, mitten unter ihnen, um sie zu verhöhnen, die Xenien, die sich hier ganz an ihrer Stelle fühlen: »Als Insekten sind wir da Mit kleinen scharfen Scheren, Satan, unsern Herrn Papa, Nach Würden zu verehren.« III. Da hören die Tänzer (4: V. 4331—4362) ein neues Chor kommen, wollen sich aber nicht stören lassen, zumal der Tanzmeister als Kenner die Ankömmlinge scharf kennzeichnet und der Fiedeler darüber spottet, dafs sie von so schlechter Musik, wie dem Dudelsack, sich zum Tanze vereinigen lassen. Die Ankömmlinge sind die Philosophen: »Das hafst sich schwer, das Lumpenpack, Und gäb' sich gern das Restchen.« Wie sie ihre einander widersprechenden Grundsätze verkünden, kommen (V. 4363—4366) die Dilettanten des Orchesters ganz aus dem Takte: die echten Künstler dagegen lassen sich von solchen Phantastereien nicht stören. IV. Da kommt (5: V. 4367—4386) zum Schlusse das Publikum, für das Dichter, Bildkünstler, Philosophen schaffen: es zeigt sich in seiner ganzen Erbärmlichkeit, nach seinen verschiedenen Qualitäten geteilt. Wie aber die Massiven auftreten und meinen, auch Geister hätten plumpe Glieder, V. da ist es Zeit (6: V. 4387—4398) für Puck einzuschreiten und der Plumpheit Halt zu gebieten, und Ariel fordert die echten Geister, die von Plumpheit nichts wissen,

denen die liebende Natur, denen der Geist Flügel gab, seiner leichten Spur auf den Rosenhügel zu folgen, wohin Oberon und Titania ziehen. Bei ihrem Wegzug merkt das Orchester — die Handlung geht ohne Kulissen unter freiem Himmel vor sich —, dafs die Geisterstunde zu Ende geht: »Wolkenzug und Nebelflor Erhellen sich von oben, Luft im Laub und Wind im Rohr«: sobald das Tageslicht seinen ersten Schimmer erglänzen läfst, sobald der Morgenwind sich erhebt, hört das Reich der Nacht und die Zusammenkünfte der teuflischen Geister auf, die Geisterwelt verschwindet: »Und alles ist zerstoben.«

Mit diesem Theater im Drama wird die Absicht des Mephistopheles, Faust von der Erinnerung Gretchens zu entfernen und die ahnungsvollen Hinweise auf das ihr bevorstehende Schicksal in seinem Herzen auszulöschen, wenigstens für den Verlauf der Walpurgisnacht erreicht: so lange diese waltet, darf Faust nicht die unmittelbare Berührung mit der zeitlichen Wirklichkeit erleben, die mit dem zeitlosen Dasein in der Geisternacht nicht zusammenstimmt. In einem älteren Entwurfe war eine andre Lösung geplant. Das Idol sollte wirklich durch Abfallen des Kopfes, Hervorspringen des Blutes die Hinrichtung zeigen; durch das Geschwätz von Kielkröpfen sollte Faust die der Erscheinung zu Grunde liegende Thatsache kennen lernen. Dann hätte sich die Szene zwischen Faust und Mephistopheles, »Trüber Tag«, unmittelbar anschliefsen müssen: sobald Faust die Sachlage erfahren hatte, mufste er die bitteren und nur allzu gerechten Vorwürfe dem Mephistopheles entgegenschleudern. In der That schliefst der Entwurf mit der Andeutung dieser Szene:

»Faust Mephistopheles«. Damit wäre nicht nur die Mitteilung des Schicksals Gretchens in weit derberer Weise erfolgt: es wäre vor allen Dingen der Übergang von der Geisterwelt zur Körperwelt ohne Vermittelung geschehen. Jetzt wird in echt künstlerischer Weise ohne Störung des Zusammenhanges die Walpurgisnacht der ihr zukommenden Natur gemäfs zu Ende geführt und dennoch des Dichters Zweck, das Scheitern der Versuche des Mephistopheles, Faust von Gretchen loszureifsen, erreicht, jedoch nur durch eine Andeutung, die nicht stark genug ist, Faust unmittelbar in die Welt der zeitlichen Wirklichkeit zurückzuzwingen. Es gelingt vielmehr Mephistopheles noch einmal, Faust wenigstens für die Dauer der Geisternacht von der naturgemäfsen Wirkung der Erinnerung und einer zweifellosen Erkenntnis der Wahrheit zurückzuhalten: diese Aufgabe hat »die goldene Hochzeit«, die ebendeshalb ein wesentlicher und durchaus notwendiger Bestandteil der Dichtung, speziell des Abschnittes »Walpurgisnacht« ist. Der Gedankenstrich hinter 4208 deutet an, wo die eine Handschrift in Berlin abbricht: dem Sinne nach ist er falsch und mufs im Texte fortfallen: er gehört in die kritischen Anmerkungen. Für die Entstehungsgeschichte ist es interessant und wichtig festzuhalten, dafs hier eine Naht ist: für den Inhalt ist aber hier keinerlei Abschnitt. Die Worte des Mephistopheles: »Nur immer diese Lust zum Wahn!« sowie der Versuch, Faust von dem Anblick des Idols durch Hinführung zum Theater abzuziehen, schliefsen sich vielmehr unmittelbar an, so sehr, dafs dieser erste Vers des neu hinzugefügten Stückes in seiner rechten Bedeutung nicht erfafst werden kann, wenn er durch

den Gedankenstrich dem Vorhergehenden gegenüber als etwas Neues, nicht unmittelbar mit ihm Zusammenhängendes erscheint.

Die den dramatischen Fortgang darstellende künstlerische Gliederung der Walpurgisnacht ist vollkommen durchsichtig. I. 1 : V. 3834—3856: Wanderung den Berg hinauf: zeitliche Welt, aus der die beiden Wanderer herkommen; 2: V. 3857—3870: Führung durch das Irrlicht — Übergang in die zeitlose Geisterwelt; 3: V. 3871—3911: Wirkung der Führung des Irrlichtes — der Eintritt in die Zauber- und Geisterwelt ist geschehen; II. 4: V. 3912—3935: Mephistopheles rettet Faust aus dem Wirrsal auf einen Mittelgipfel — erste Erscheinung im Geisterreich: der glühende Mammon; 5: V. 3936—4023: der Hexensturm: Wirkung auf Faust; Mephistopheles mufs ihn zu sich zurückreifsen; III. 6: V. 4024—4054: Flucht des Mephistopheles abseits gegen den Wunsch Fausts; 7: V. 4055 bis 4095: Wanderung abseits; die Männer als Unzufriedene; 8: V. 4096—4117: Trödelbude der Hexe: Übergang zu den Weibern; 9: V. 4118—4123: das erste Weib Lilith; 10: V. 4124—4182: Tanz mit den Hexen — Bestätigung der Realität der Geisterwelt durch vergeblichen Widerspruch; IV. 11: V. 4183—4209: das Idol — Mephistopheles sucht Faust von seinem Anblick zu entfernen und seine Bedeutung zu verschleiern; 12: V. 4210—4222: Mephistopheles flüchtet mit Faust in das Theater; V. 13: V. 4223—4398: Theater im Drama: Oberons und Titanias goldene Hochzeit. Mit dem Aufhören des Spieles, dem Hereinbrechen des Morgens, hört die Walpurgisnacht überhaupt auf: die Welt der Zeitlichkeit tritt wieder in ihr Recht.

Das Ergebnis der »Walpurgisnacht« ist ein ganz anderes, als Mephistopheles es gewollt hat: er sucht Faust zu zerstreuen, und eben diese Zerstreuung führt Faust zu Gretchen zurück. Gerade auf der abseits betretenen Stelle, die Mephistopheles gegen den Willen Fausts zur Befriedigung seines eigenen sinnlichen Gelüstes aufsuchte, erscheint Faust das »Idol«. Was es zu bedeuten hatte, weifs er jetzt — über die Art, wie er es erfahren, geht der Dichter, wie sonst über die Zwischenhandlungen ohne entscheidende Bedeutung, weg und führt uns sofort zu der Szene, in der sich die Wirkung dieser Kunde zeigt. Damit beginnt die fünfte und letzte Stufe der Gretchentragödie, jene zwei erschütternden Szenen, deren erste der Dichter aus der Prosa in Verse umzusetzen nicht gewagt hat, um nicht die volle Kraft der Entsetzlichkeit der tragischen Lage abzuschwächen, eine Gefahr, der er bei der Umformung der letzten Szene nicht ganz entgangen ist. Verbunden werden die beiden Auftritte durch die kurze Erscheinung, wie die beiden auf den Geisterrossen am Rabenstein vorbeisausen und die Geister sehen, die in Voraussicht einer neuen Hinrichtung sich mit bildlicher Darstellung ergetzen. Den Schlufs bildet das Wiedersehen im Kerker.

Die Kerkerszene, die ursprünglich mit unerreichter dichterischer Kraft nur den tragischen Ausgang eines kleinen und uns doch so nahe berührenden Daseins gab und damit die höchste Blüte der bürgerlichen Tragödie darstellt, gewinnt in der Gesamtdichtung noch eine besondere Bedeutung nach verschiedenen Gesichtspunkten hin. Im Entwickelungsgange Fausts bildet das Auftreten Gretchens nur eine Episode: soll

die nächste eintreten, um das vielleicht für Faust zu erreichen, was er in dieser Episode nicht erreichen konnte, so mufs diese abgeschlossen werden, und zwar so, dafs sie für die folgenden Episoden kein Hindernis der Entwickelung Fausts bildet. Bei Gretchen ist ein solcher Abschlufs nur mit ihrem Tode möglich: bei der Liebe, die Faust für sie empfindet, ist aber auch für ihn ein Weiterleben und -streben undenkbar, so lange er Gretchen unter den Lebenden weifs. Nicht minder undenkbar wäre es aber bei Faust für uns, die Miterleber, denen zudem jede Sympathie für Faust schwinden müfste, wenn er nicht alles aufböte, Gretchen zu retten. Der Dichter mufs also den Rettungsversuch darstellen und sie doch sterben lassen. Die Art aber, wie er das thut, wird zugleich eine innere Erlösung für Gretchen. Wohl hat sie eine Schuld begangen: wenn sie weiter nichts erlitte, als dafs sie diese nach dem irdischen Gesetze abbüfste, so wäre ihr Geschick, ihr Tod kein tragischer. Wir haben vielmehr die Empfindung, dafs sie unsäglich viel mehr leidet, als der Verstofs gegen eine von der Sitte gebotene Satzung zur Folge haben dürfte: denn nur gegen eine solche, nicht gegen das göttliche Gesetz hat sie gefehlt, als sie den Geliebten aufnahm — was aber folgte, war das Ergebnis der Härte der fühllosen Welt, nicht ihrer Schuld. So wie es nun aber geworden ist, mit den furchtbaren Gewissensqualen belastet, kann sie mit Faust nicht mehr leben: seit er ihr den Bruder getötet hat, sind sie auf Erden getrennt. Zu einer sittlich befreienden Handlung kann diese Loslösung aber erst werden, wenn sie sie ausführt, trotzdem ihr Faust Rettung aus der irdischen Todesnot

bringt. Jetzt stöfst sie ihn und seinen Gefährten zurück; sie wendet sich von der Hölle zum Gerichte Gottes und läutert sich so von dem, was ihr als Schuld anzurechnen ist. Nach der alten Dichtung ist sie mit dieser Zurückweisung der Hilfe Fausts dem irdischen Gerichte verfallen, und so schliefst der Urfaust mit den Worten des Mephistopheles: »Sie ist gerichtet«, und der verhallende Ruf: »Heinrich! Heinrich!« klingt wie ein Verzweiflungsschrei der hilflos dem Henker Verfallenen. In der Gasamtdichtung kann das nicht so bleiben. Dafs Gretchen zum Experimente hat gebraucht werden können, ist freilich mit Zustimmung Gottes geschehen: es würde aber nicht mit Gottes Gerechtigkeit stimmen, wenn sie, die auf Erden durch sein Gewährenlassen schon eines so harten Geschickes teilhaftig geworden ist, nicht wenigstens für das Jenseits gerettet würde. So läfst denn der Dichter im »ersten Teil« 1808 auf den Ausruf des Mephistopheles: »Sie ist gerichtet« eine Stimme von oben antworten: »Ist gerettet«. Ihr ewiges Teil geht nicht verloren, und wenn wir Miterleber nun Faust auf seinen weiteren Wegen begleiten, so sind wir über das liebenswürdigste und unglücklichste Geschöpf, das ihm entgegengetreten ist, nicht nur in der Weise beruhigt, wie wir es beim Schlufs einer Tragödie bei dem Tode des Helden sind: die Dichtung hört aber nicht auf, die Gretchentragödie ist keine Tragödie für sich, sie ist nur ein Teil einer Dichtung, deren Gang wir nicht ruhig weiterverfolgen könnten, wenn wir nicht diese Gewifsheit hätten, dafs das Unrecht, das dem guten Kind auf Erden geschehen ist und obendrein, um für einen anderen einen Versuch zu ermöglichen, geschehen ist, nicht wenigstens im Jenseits wieder gut gemacht würde.

Der Dichter erreicht jedoch mit dieser Änderung noch etwas Anderes. Statt hier den Faden dieses Menschengeschickes abzureifsen, wird er nur bei Seite geschoben, um später wieder aufgegriffen und weitergesponnen werden zu können. So erhält die seelische Läuterung Gretchens eine tiefere Bedeutung: sie wird die Vorbedingung für die Stellung, die sie später im Himmel einnimmt, für uns aber die Vorbereitung darauf, dafs wir sie später wiederfinden. Der Ruf »Heinrich! Heinrich!« ist jetzt die Antwort auf den Ruf des Mephistopheles »Her zu mir!«, der im Urfaust nicht da ist. Faust steht zwischen Hölle und Himmel: die Hölle ruft ihn zu sich, aber auch Gretchen, das geläuterte, für den Himmel gerettete, ruft ihn zu sich. Noch folgt er jetzt der Hölle: aber es wird eine Zeit kommen, wo der Ruf, mit dem sie ihn zu sich ruft, sich erneut, seine Befolgung zur Thatsache wird. So sind auch diese Veränderungen wieder Zeugen dafür, wie der Dichter das ursprünglich als Einzelheit Geschaffene zum Glied eines grofsen Ganzen zu gestalten verstanden hat.



IX.

Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

I. Erste Hälfte.

Wachsender Einflufs des Mephistopheles.

Episode 3.

Lust an der Zauberkraft.

a. Vorbereitung: Läuterung durch die Elfen. Monolog.
V. 4613—4727.

Mephistopheles ist bisher stets der Führer gewesen, dem Faust bald gutwillig, bald mifsbilligend immer folgte, ja, sein Einflufs ist bisher durchaus im Wachsen begriffen. So ist es denn auch Mephistopheles, der den Weg zu einem neuen Versuche bahnt. Faust hat unter seiner Führung bisher die kleine Welt, die Welt des bürgerlichen Daseins durchprobiert: nachdem er hier die ersehnte Befriedigung nicht gefunden hat, will ihn Mephistopheles nun in die grofse Welt führen. Damit unternimmt Mephistopheles ein für seine Pläne recht bedenkliches Wagnis. In den bisherigen Kreisen war Faust derjenige, zu

dem aufgeblickt wurde, der nur zu erscheinen brauchte, um, wenn er es wollte, beherrschenden Einflufs auszuüben, der, um diesen Einflufs zu gewinnen, nicht eigentlich etwas zu thun brauchte. In der grofsen Welt, in der Welt des Fürsten und des Hofes, ist die Sache anders: hier hat er keine Stelle, es sei denn, dafs er etwas leistet. Faust mufs also vom Erfahren, vom passiven Erleben zu einem Handeln gebracht werden, das ihm das Recht des Erscheinens und Lebens am Hofe sichert. Wenn dieses Handeln ein solches bleibt, wie es dem Sinne des Mephistopheles gemäfs ist, so geht das Wagnis für Mephistopheles gut aus. Wenn aber Faust die Freude des eignen Handelns erst einmal gekostet hat und anfängt seine eigenen Wege zu gehen, so ist für Mephistopheles die Gefahr vorhanden, dafs Faust sich seiner Macht allmählich entzieht. Und doch bleibt Mephistopheles nichts Anderes übrig, als den gewagten Schritt zu unternehmen: dafs er damit eben das thut, was von Anfang an in Gottes Absicht lag, als dieser ihn dem Faust als Gesellen beigab, weil sonst Fausts Thätigkeit zu leicht erschlaffte, wie es bisher der Fall war, merkt er nicht, und so dient er gerade mit diesem Schritte Gott als Werkzeug. Zudem aber ist der Anfang dieses neuen Versuches vielversprechend für Mephistopheles, so dafs er zunächst keinen Grund hat, sein Wagnis zu bereuen: Faust ist vielmehr bisher noch nie so sehr auf die Absicht des Mephistopheles eingegangen, wie er es hier thut, so dafs des Mephistopheles Wirken hier in der That seinen Gipfelpunkt erreicht. Faust findet wirklich Gefallen an der Thätigkeit, die er durch die Hilfe des Mephistopheles ausführen kann.

Aber noch ist sein Gemüt von dem Schicksal Gretchens tief bekümmert: er mufs sich sagen, dafs er selbst das Unheil über sie gebracht hat, und er ist noch nicht eingeteufelt genug, um ruhig darüber fortzugehen. Er wird von seinem Gewissen gequält: in diesem Zustande kann er unmöglich einen neuen Versuch unternehmen, dem er unbefangen und von der Vergangenheit unbehelligt entgegengehen mufs. Mephistopheles kann ihn von diesen Qualen nicht befreien: er versteht sie überhaupt nicht. Für ihn war Gretchen von dem Augenblick an beseitigt, da sie ihm für seine Zwecke nichts mehr nützen konnte. Aber aufser Mephistopheles hat Gott selbst das höchste Interesse daran, dafs Faust seine weitere Entwickelung durchmache: nur unter dieser Voraussetzung ist es möglich, dafs er seinen Weg findet, dafs der von Gott verfolgte Plan zur Ausführung gelangt. So ist es denn Gott, der helfend eingreift, indem er durch gute Geister Fausts Seele läutern läfst. Diese guten Geister sind die Elfen, deren »Geisterkreis« von Ariel angeführt wird: hier die wirklichen Elfen, die nicht wie die von teuflischen Geistern dargestellten in dem Theater der Walpurgisnacht Freude an Hohn und bitterem Spott haben. Ihre gute Natur treibt sie vielmehr zu helfen, wo Hilfe notwendig ist: sie fragen nicht lange nach dem Verdienst: »Kleiner Elfen Geistergröfse Eilet wo sie helfen kann; Ob er heilig, ob er böse, Jammert sie der Unglücksmann.« So erzeigen sie sich denn nach edler Elfen Weise und rufen sich zu: »Besänftiget des Herzens grimmen Straufs, Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile, Sein Innres reinigt von erlebtem Graus.«

Diese Reinigung wird durch eine symbolische Handlung ausgeführt: so wie Faust aus der Nacht eines vorwurfsgequälten Daseins zum Tag eines neuen Lebens aufwachen soll, so führen die Elfen in ihrem Gesang eine Nacht an ihm vorüber und lassen aus ihr den neuen Tag entstehen, indem sie die vier »Pausen nächt'ger Weile« selbst »freundlich ausfüllen«: während sie sie ihrerseits so erleben, kommt die Wirkung dieses Erlebnisses Faust zu gute. Sie lassen den unruhig nach Schlaf Suchenden wirklich einschlafen und baden ihn »im Tau aus Lethes Flut«: so soll er Vergessenheit seines bisherigen Lebens gewinnen, um frisch ein neues Leben anfangen zu können. Und wie Orest, aus der Betäubung zu neuem Leben erwachend, »aus Lethes Fluten den letzten kühlen Becher der Erquickung« zu erhalten begehrt, so wird auch Faust durch »den Tau aus Lethes Flut« »dem heil'gen Licht« zurückgegeben.

Wie bei dem Trunk in der Hexenküche ist auch die Wirkung dieser Labe eine augenblickliche. Faust wacht auf und fühlt, wie des Lebens Pulse frisch lebendig schlagen: in seinem Herzen erwacht sofort sein ernstestes Bestreben wieder, »zum höchsten Dasein immer fortzustreben« (nicht wie jetzt gedruckt wird: »immerfort« zu streben!). Damit ist ihm auch wieder das Mitfühlen mit der Natur erwacht: mit ihr, der Verleiblichung des Erdgeistes, fühlt er sich stets eins, sobald die gute Natur in ihm zur Herrschaft kommt. Aber wirklich eins mit ihr sein ist doch nicht möglich. Mit Wonne sieht er die wachsende Herrschaft der steigenden Sonne: aber wie sie endlich selbst hervortritt, steht er geblendet, und von dem Höchsten in der

Natur wird er, wie einst vom Erdgeiste selbst, auf das dem Menschen zukommende Mafs zurückgewiesen. Er kann das Höchste nur im Abbild geniefsen und fühlt sich so zur Erde und den Bestrebungen auf ihr zurückgelenkt: höhere Wesen haben das Leben im wirklichen Schauen und Erkennen des Höchsten: wir Menschen dagegen, »am farb'gen Abglanz haben wir das Leben«. So ist er in der Stimmung, diesem farb'gen Abglanz des Lebens sich zu widmen und damit vorbereitet in einen neuen Lebenskreis zu treten: wir finden ihn bald am Hofe des Kaisers, der Sonne unter den Menschen, wieder.



X.

Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

I. Erste Hälfte.

Wachsender Einflufs des Mephistopheles.

Episode 3.

Lust an der Zauberkraft.

b. Episode: Der Flammen- und der Geldzauber am Hofe des Kaisers.
V. 5065—6172.

Der Schwierigkeit des Zutrittes zum kaiserlichen Hofe entsprechend, ist auch das Mittel, ihn zu erreichen und an ihm Stellung zu gewinnen, ein umständlicheres. Naturgemäfs ist es der Geselle Fausts, dem die Aufgabe zufällt, die nötigen Vorbereitungen zu treffen. Mephistopheles fängt das höchst geschickt an: er versteht es, den Kaiser an der Seite zu fassen, wo er am zugänglichsten ist. Die Staatsgeschäfte langweilen ihn, er will sich unterhalten lassen: diese Aufgabe fällt dem Narren zu. Wie der Kaiser den Staatsrat begrüfst, unterbricht er sich sofort: er vermifst die ihm wichtigste Persönlichkeit, den Narren.

Mephistopheles hatte ihn beseitigt, um an seine Stelle zu treten: kaum ist das Fehlen des Narren bemerkt, so drängt sich Mephistopheles schon heran und führt sich mit einem Rätsel ein, in dessen ungelöstem Inhalte Mephistopheles nur allzu wahren bittern Hohn über den Zustand an des Kaisers Hofe ausgiefst. Wiederholt wird im Verlauf der Dichtung die Doppelnatur des Mephistopheles betont, der dem Guten wie dem Bösen nötig ist, der sich ironisch selbst als einen Teil der Kraft bezeichnet, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. So ist auch das hier von ihm vorgebrachte Rätselwort doppelzüngig: seine Lösung ist nicht, wie man bei einem Rätsel zunächst erwartet, ein einzelner Begriff, sondern ein doppelter. Am Hofe des Kaisers herrscht der Widerspruch, dafs man das Wertvolle dem Namen nach hochhält und thatsächlich geringschätzt, während das Wertlose zwar äufserlich geringgeschätzt wird, aber in Wirklichkeit, weil es amüsiert, in höchster Achtung steht.

Das Rätselwort ist hiernach so zu lösen:

»Was ist verwünscht und stets willkommen?« — Narrheit.
»Was ist ersehnt und stets verjagt?« — Weisheit.
»Was immerfort in Schutz genommen?« — Narrheit.
»Was hart gescholten und verklagt?« — Weisheit.
»Wen darfst Du nicht herbeiberufen?« — Den Narren.
»Wen höret jeder gern genannt?« — Den Weisen.
»Was naht sich Deines Thrones Stufen?« — Narrheit.
»Was hat sich selbst hinweggebannt?« — Weisheit.

Wie sehr die Weisheit den Kaiser verlassen hat, wie wenig es nötig ist, die Narrheit und den Narren herzurufen, beweist die Thatsache, dafs der Kaiser die ihm natürlich nicht offen und verständlich, sondern rätselhaft umkleidete Wahrheit gar nicht einmal zu

verstehen sucht: es wäre ja dann auch für Mephistopheles kein rechter Platz an seiner Seite gewesen. Der Kaiser begnügt sich damit, die leer gewordene Stelle rasch wieder zu besetzen, und nimmt nun seine durch das Fehlen des Narren unterbrochene, jetzt nach dem Ersatz in ihrer Weiterführung nicht weiter gehemmte Anrede an den Staatsrat wieder auf: das ihm wichtigste Geschäft ist erledigt: für den Narren ist gesorgt, nun mag das Wohl des Staates an die Reihe kommen.

Es läfst sich voraussetzen, dafs Mephistopheles für sein Auftreten am kaiserlichen Hofe, ebenso wie bei seiner Annäherung an Faust den geeignetsten Augenblick zu wählen verstanden hat. Der Hof ist in bitterer Not: das Geld fehlt, und Mephistopheles unternimmt es zu schaffen, was fehlt. Er thut dies aber, um Faust bei dem Kaiser in Gunst zu bringen: so soll das Herbeischaffen des Geldes verschoben werden, bis das »bunte Freudenspiel« vorbei ist, ein Vorschlag, dem der Kaiser gerne zustimmt. Dieses Freudenspiel, dessen Ausführung Faust zufällt, soll aber zugleich dem Kaiser die Gelegenheit bieten, das zu thun, was er ohne den Freudentaumel zu thun doch wohl sich länger bedacht, vielleicht ganz abgelehnt hätte: er mufs die Unterschrift für die Anweisung auf Schätze geben, deren Vorhandensein im Schofs der Erde einstweilen zwar vorausgesetzt wird, sich aber vielleicht als Gaukelei herausstellen könnte. So ist der »Mummenschanz«, in dessen Verlauf dem Kaiser die Unterschrift abgelockt wird, als ein für den Fortgang der Handlung notwendiger Bestandteil in das Ganze verwoben.

Durch den Verlauf des Mummenschanzes in seinen Hauptbestandteilen, zu denen die anderen nur Einführung und Vorbereitung bilden, wird nun aber der Wert dieses vom Teufel gegebenen Geschenkes klar genug hingestellt. Als der eigentliche Geber des neuen Reichtums soll Faust gelten: so erscheint er als Gott des Reichtums, während der »Geist des Widerspruchs«, Mephistopheles, als sein Gegenbild, als Geiz, auftritt, um Fausts Erscheinen und Handeln um so mehr zu heben.

Plutus wird herbeigefahren, den Wagen lenkt ein Knabe, den man auch ein Mädchen schelten könnte: der Wagenlenker erklärt sich und seinen Herrn für »Allegorien«, ein Ausdruck, der hier in seiner echten Bedeutung erscheint: Allegorien stellen Gegenstände vor, zu denen die sie darstellenden Gestalten sich fremdkörperlich verhalten — die darstellenden Gestalten haben mit den Gegenständen, die sie darstellen sollen, in körperlicher Beziehung, in ihrer äufseren Erscheinung keinerlei Übereinstimmung. Die »Poesie« und der »Reichtum« sind der körperlichen Erscheinung, wie sie hier von ihnen gegeben wird, durchaus fremd. Die Poesie nun vermag, dem ihr eigentümlichen Wesen entsprechend, köstliche Gaben auszuteilen, die hier als kostbare Schmucksachen erscheinen: aber die Gaben der Poesie bleiben nur für den köstlicher Schmuck, der sie als solchen zu würdigen versteht. Wer sie als Wirklichkeiten auffassen will, für den verlieren sie den Wert und die Erscheinung von Kleinoden: in seiner Hand bleibt nur die Wirklichkeit in ihrer rohen Natürlichkeit zurück. So bleibt in den Händen der rohen Menge, die den in der Bildlichkeit liegenden

Wert der Kunst nicht versteht und die in der kostbaren Erscheinung nur den materiellen Wert sucht, eben auch nur die der köstlichen Erscheinung zu Grunde liegende Materialität zurück, hier Käfer und frevle Schmetterlinge. Die Poesie hat darum ihren wahren Platz nur da, wo auf die materielle Grundlage ihrer Gaben nicht Rücksicht genommen zu werden braucht: ihre Stelle ist daher beim Plutus, beim Reichtum, der seine echte Schönheit erst durch die Poesie erhält und dies auch freudig anerkennt. Die Flammen aber, die die Poesie als »gröfste Gaben« ausstreut, sprühen wohl auf einem und dem anderen Kopf in der grofsen Menge, hüpfen aber leicht wieder weg, weil keiner sie recht zu halten versteht: »Gar selten aber flammt's empor Und leuchtet rasch in kurzem Flor; Doch vielen, eh man's noch erkannt, Verlischt es, traurig ausgebrannt.« Das weifs Plutus, und so entläfst er den Wagenlenker aus der traurig ihn mifsverstehenden Umgebung, in die er selbst gekommen ist, um ihren groben Gelüsten zu schmeicheln: »Nur wo du klar ins holde Klare schaust, Dir angehörst und dir allein vertraust, Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt, Zur Einsamkeit! — Da schaffe deine Welt!« Der Knabe geht, stets bereit, auf leises Lispeln zu seinem »nächsten Anverwandten« zurückzukehren. Und Plutus, der durch die Poesie gebracht worden ist, schenkt nun Gaben, die ihrem innersten Wesen nach doch auch nur poetisch sind, d. h. Realität nur so lange haben, als man an sie glaubt. So verschwendet er nun seine Gaben, ein Vorbild des Kaisers, wenn dieser die von Faust und Mephistopheles geschaffenen Scheine verschenkt, die auch keinen materiellen Wert besitzen,

sondern ihn nur so lange darstellen, als man an ihn glaubt, als man ihm »Kredit« zuschreibt. Nun drängt die Menge ungestüm heran: die Täppischen halten wieder den »art'gen Schein« für »plumpe Wahrheit«, und Plutus mufs die Lästigen zurücktreiben: er thut es mit einem Feuerspiel, das eben, weil es Spiel ist, nicht versengt: so offenbart er hier seine Zaubermacht, seine Herrschaft über das Feuer, das auf seinen Befehl erscheint und auch Schein bleibt: um so ruhiger sehen wir später, wie das Feuerspiel dem Kaiser gegenüber verwendet wird: auch hier bereitet der Dichter die gröfsere Wirkung sorgfältig vor, so dafs sie den Miterleber sachlich nicht erschreckt, sondern, da sie den wohl Vorbereiteten nicht täuscht und für ihn Spiel bleibt, ästhetisch auf ihn wirkt. Nun endlich kommt der grofse Pan, von Plutus allein als der Kaiser gekannt. Faune und Satyrn umtanzen ihn, die Gnomen der Erde, die wissen müssen, welche Schätze der Schofs der Erde birgt — dort liegt angeblich das Gold, auf dessen Dasein hin jetzt das Papiergeld geschaffen werden soll — trippeln herein und wuseln emsig hin und her. Eine Deputation von ihnen wendet sich an den grofsen Pan: sie haben eine wunderbare Quelle des Reichtums entdeckt, »die bequem verspricht zu geben, Was kaum zu erreichen war. Dies vermagst du zu vollenden, Nimm es, Herr, in deine Hut! Jeder Schatz in deinen Händen Kommt der ganzen Welt zu gut!« Diese neue Quelle, hier im Spiel eine Feuerquelle, ist thatsächlich die Anweisung, deren Original der Kaiser, dem Appell an seine der ganzen Welt zu gute kommende Macht nicht widerstehend, jetzt unterschreibt: Faust, des Unrechtes, das geschieht,

sich wohl bewufst, sagt mit Bezug auf die Handlung des Unterschreibens zum Herold: »Wir müssen uns im hohen Sinne fassen, Und was geschieht, getrost geschehen lassen.« Aber der Kaiser darf seinerseits nicht zum Bewufstsein dessen kommen, was er thut. So lenkt Faust seine Aufmerksamkeit durch das Flammengaukelspiel ab: der falsche Bart des Kaisers gerät, wie dieser sich über die von den Gnomen entdeckte Feuerquelle beugt, rasch in Flammen: das Feuer verbreitet sich über ihn, über alle, die zu seiner Rettung herbeieilen — da wird es offenbar, dafs der Verunglückte der Kaiser selbst ist! Immer weiter verbreiten sich die Gluten, und schon klagt der Herold: »Ein Aschenhaufen einer Nacht Liegt morgen reiche Kaiserpracht.« Da wird Plutus der Retter: er löscht die Flammen, er wandelt »in ein Wetterleuchten Solcher eitlen Flammen Spiel!« Und mit dem frohen Bewufstsein, solche Macht zu besitzen, fügt er im Vollgefühl dieses Vermögens die stolzen Worte hinzu: »Drohen Geister uns zu schäd'gen, Soll sich die Magie bethät'gen«: er hat die Geister gerufen: wenn ihr Treiben anfängt lästig zu werden, so ist er der Herr und Meister, der sie wieder bändigen kann, und zwar durch die Magie, deren er sich hier mit Freuden bedient.

Das Ergebnis dieses Flammengaukelspiels ist die höchste Gunst des Kaisers: er wünscht sich solcher Scherze viel, und fordert Faust auf, stets zu solchen Spielen bereit zu sein, wenn die »Tageswelt, Wie's oft geschieht, mir widerlichst mifsfällt«. Aber was er dem Gesamteindruck nach als Spiel aufgefafst hat, zeigt auch seine sehr ernste, in das reale Leben bedeutsam

hinübergreifende Seite. Die Not am Hofe ist gestillt, die Ämter schwimmen in Geld, und erstaunt hört der Kaiser den Wortlaut der von ihm unterschriebenen Anweisung. Der Sinnentaumel, in den ihn Fausts zur rechten Zeit geschickt in Szene gesetztes Flammenspiel versetzt hat, bewährt sich jetzt: der Kaiser hat keine Spur von Erinnerung mehr daran, dafs er die Unterschrift vollzogen hat. Seine Entrüstung über einen vorausgesetzten Betrug legt sich, sobald ihm sein Thun bezeugt wird, und nachdem ihm Faust und Mephistopheles nochmals die Berechtigung des Verfahrens dargelegt haben, ergiebt er sich darein und freut sich der reichen Gaben, die er nun verschwenderisch und unterschiedslos austeilt, als ob er der Gott Plutus selbst wäre. Und die rohe Menge säumt nicht, die Niedrigkeit ihrer Gesinnung in der geplanten Verwendung der leicht gewonnenen Schätze zu bewähren: der wieder zum Bewufstsein gekommene echte Narr ist der einzig Vernünftige, der den Phantasiewert der Scheine in reale Werte umzusetzen versteht, ehe der grofse Zusammenbruch erfolgt, der bei dem Schwinden des Kredites des »Papiergespenstes« nicht ausbleiben kann.



XI.

Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

II. Der Umschwung.

V. 6173—6210.

Mephistopheles hat ohne Zweifel durch diesen letzten Versuch einen bedeutenden Schritt dem einen Ziele näher gemacht: Faust ist auf dem besten Wege, Gefallen an der Zauberei zu finden — da ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs er einmal in besonders erfolgreichem Augenblick in diesem eine volle Befriedigung empfände und diesem Augenblick Dauer wünschen möchte. Das von Mephistopheles benutzte Mittel hat darin bestanden, dafs er Fausts eigne Thätigkeit anregte. Aber kaum hat er durch dieses kühne Mittel einen ersten Triumph, eine erste Hoffnungsfreudigkeit erreicht, da zeigt es sich sofort, dafs sein Mittel eine Kehrseite hat, die sich gegen ihn wendet: ist die Selbstthätigkeit des Faust einmal angeregt, so ist es bei seinem Charakter selbst-

verständlich, dafs er nicht anstehen wird, seine eignen Wege zu gehen, und dafs er auf die Anregung zur Verwertung seiner Thatkraft nicht auf die Wegweisung des Mephistopheles warten wird. Der Dichter weifs nun die Dinge so geschickt zu verknüpfen, dafs gerade die Stellung, die ihm Mephistopheles bei dem Kaiser verschafft hat, um ihn dadurch zu befriedigen, für Faust die Veranlassung wird, das erste Beispiel einer selbständigen Bethätigung zu geben, deren Folgen weder er noch Mephistopheles sofort ermessen können, vor der aber Mephistopheles wenigstens sofort das gröfste Unbehagen empfindet. Der Kaiser, den das Paar reich gemacht, will nun, wie er es Faust sofort in Aussicht gestellt hat, auch amüsiert sein; es handelt sich dabei um das echte Gelüste eines gelangweilten Fürsten, der in der angenehmen Lage ist, einen Tausendkünster zur Verfügung zu haben und durch ihn jede seiner Launen sofort befriedigt sieht. So ist die blasierte Hofgesellschaft bei ihren nichtigen Gesprächen wohl einmal auf die Frage nach der Schönheit der Männer und der Frauen gekommen, und sofort ist der Kaiser mit dem Verlangen bei der Hand, und zwar mit dem Verlangen sofortiger Erfüllung, die schönsten Exemplare beider Arten zu sehen: »Der Kaiser will, es mufs sogleich geschehen, Will Helena und Paris vor sich sehn, Das Musterbild der Männer und der Frauen In deutlichen Gestalten will er schauen.« Faust hat es im Vollgefühle seiner Kraft versprochen, aber er kann es nicht allein ausführen, er bedarf des Gehilfen dazu. Mephistopheles aber ist empört: »Unsinnig war's, leichtsinnig zu versprechen«, und sucht auszuweichen. Faust fafst dies so auf, wie er es nun

schon gewöhnt ist: Mephistopheles hat neben dem dem Faust gemachten Versprechen noch den stillen Plan, Faust durch Hinhalten zu quälen. Aber dies Mittel verfängt längst nicht mehr: Faust hat Mephistopheles durchschaut und verlangt um so energischer die Ausführung seines Willens. Da mufs sich denn Mephistopheles fügen: der Umschwung ist geschehen. Faust handelt nach eignem Willen: er wird der Führer, und Mephistopheles hat nur die Aufgabe, ihm die Mittel zur Ausführung zu zeigen und die Wege zu ebnen. Aber auch diese sind gegen den Wunsch des Mephistopheles so, dafs Faust dabei immer selbst thätig sein mufs und die Bestimmung des Zieles in der Hand behält. Damit ist der entscheidende Schritt für seine Rettung, für die Erreichung seines letzten höchsten Zieles gethan: Fausts Thätigkeit ist erweckt, sie tritt kräftig ins Leben, und damit ist jetzt die Möglichkeit gegeben, dafs er, wenn auch unbewufst, sich den rechten Weg endlich selbst findet.

Wie Mephistopheles das Verlangen Fausts hört, er solle Paris und Helena dem Kaiser zeigen, mufs er eingestehen, dafs er das nicht kann: Faust greift mit seinem Verlangen in ein für Mephistopheles »fremdestes Bereich«. Er, Mephistopheles, kann zwar mit Teufelsliebchen aufwarten, allein diese »können nicht für Heroinen gelten«. Noch ist Fausts Glaube an des Gesellen Macht nicht gebrochen: »Mit wenig Murmeln, weifs ich, ist's gethan, Wie man sich umschaut, bringst du sie zur Stelle.« Allein Mephistopheles hat keine Ausrede gemacht — er steht wirklich an der Grenze seines Könnens: »Das Heidenvolk geht mich nichts an, Es haust in seiner eignen Hölle.« Mit diesem Be-

kenntnis hört aber auch für Mephistopheles die Möglichkeit auf, Faust durch Befriedigung über die Fülle der Zauberkraft zu besiegen: die hohe Stellung, die er am Hofe des Kaisers gewonnen hat, wird hinfällig, wenn diese Zauberkraft versagt, und der Versuch des Mephistopheles, Fausts Befriedigung durch seine Einführung in die grofse Welt zu erlangen, ist gescheitert. Er müfste nun zu einem neuen Versuche schreiten, wenn er noch die Führung in der Hand hätte. Aber selbst wenn dies der Fall wäre, so wäre er doch mit seiner Weisheit zu Ende: die kleine und die grofse Welt hat er an Faust durchprobiert, und nichts hat Erfolg gehabt — so bleibt ihm zu zeigen und zu probieren nichts übrig.

Man könnte dagegen fragen, ob denn die beiden Welten nicht mehr boten, als diese kleinen, dem Mephistopheles vom Dichter gestatteten Ausschnitte aus ihr. Nach der Fassung der alten Sage müfste diese Frage bejaht werden, für die Goethische Umgestaltung der Sage ist sie zu verneinen. Hier haben die einzelnen Ereignisse nicht mehr den Zweck, Faust eine vorausbestimmte Reihe von Jahren zu unterhalten: ihre Mannigfaltigkeit allein kann daher nichts nützen. Sie sollen vielmehr aus einer Fülle von gleichartigen Möglichkeiten einige Stufen darstellen, die durch ihre symbolische Kraft, durch ihre charakteristische Bedeutsamkeit alle anderen mit unter sich begreifen, so dafs der Miterleber die Empfindung gewinnt, dafs andere Erlebnisse gleicher Art nichts für Faust Neues bringen können. Damit haben sie für die innere Entwickelung Fausts und somit auch für den Dichter, dem es nicht darauf ankommt, eine Reihe von Zaubergeschichten zu

erzählen, keine Bedeutung mehr. Und in der That verfolgt Goethe mit der Vorführung der einzelnen Ereignisse bei seiner Faustdichtung einen ganz anderen Zweck.

Für eine Natur, wie Goethe sie in seinem Faust geschildert hat, die ihr eigen Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit erweitern will, um zu geniefsen, was dieser ganzen Menschheit zugeteilt ist, und die mit ihrem Geist das Höchste und Tiefste greifen will, ist es unmöglich, zu ihrem Ziele zu gelangen, wenn sie an die Gegenwart gebannt bleibt, in die sie zufällig durch ihr Auftreten zu einer bestimmten Zeit, in einem bestimmten Lande und Volke hineingestellt worden ist. Es mufs sich die Frage erheben: Wie, wenn dieser Mensch mit der ihm eignenden Natur in einer anderen Zeit gelebt hätte? Könnte nicht die weitausgespannte Vergangenheit mit ihren reichen, vielseitigen Erscheinungen Verhältnisse geboten haben, in denen selbst für eine Natur wie Faust sich hätte Befriedigung gewinnen lassen? Soll Faust wirklich allseitig seine Erfahrungen machen, soll sein Urteil ein nicht zufällig bestimmtes, sondern ein allgemein giltiges sein, soll die endlich vielleicht gefundene Lösung Anspruch auf eine absolute erheben dürfen, so wird für Faust die Vergangenheit kein stummer Leichnam bleiben dürfen, der auch auf die dringlichsten Fragen keine Antwort giebt: sie wird lebendig werden müssen, sie wird dadurch die Möglichkeit bieten, mit ihr und in ihr zu leben, Erfahrungen nicht vom Hörensagen, sondern durch engsten Verkehr am eignen Leibe zu machen und so die Frage zu beantworten: Wie, wenn

Faust nicht zufällig gerade in der Zeit gelebt hätte, in die er hineingeboren worden ist?

Ergab sich so für den Dichter die Notwendigkeit, die Vergangenheit mit in den Rahmen seiner Darstellung hereinzuziehen, um die Frage, wie die von ihm angenommene Natur Fausts sie nahe legte, wirklich zu lösen, so folgte daraus eine Schwierigkeit, die keine geringe war: Wie soll dies Problem, die Vergangenheit mit in die Dichtung hineinzuziehen, gelöst werden, ohne den Rahmen der Dichtung zu sprengen? Ohne solchen Rahmen kann aber nichts von der Kunst Geschaffenes existieren, welcher Art die Kunst auch sein möge: »Natürlichem genügt das Weltall kaum, Was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum« (V. 6883 f.). Es mufste somit eine Einschränkung erfolgen. Der Dichter macht sie in derselben Weise wie bei der Darstellung der kleinen und der grofsen Welt. Wie er sich hier mit charakteristischen Repräsentanten begnügte, die eben dadurch symbolische Kraft hatten und durch die dichterische Darstellung in erhöhtem Mafse noch erhielten, so wird auch die Vergangenheit durch einen solchen charakteristischen Repräsentanten vertreten. Ist dieser so gewählt, dafs der Miterleber die Empfindung gewinnen kann: Wenn Faust in diesen hervorragenden, höchsten, zugleich aber auch seiner Natur sympathischen Verhältnissen die ersehnte Befriedigung nicht erlangen konnte, so war es in irgend welchen anderen Verhältnissen der Vergangenheit erst recht nicht möglich —, dann erfüllt der Repräsentant vollständig seinen Zweck, und der Dichter hat durch Zuhilfenahme solcher symbolischer Darstellung nicht nur gegeben was er wollte, sondern er hat sich auch

im Rahmen der Dichtung gehalten; er hat somit als echter Künslter gehandelt.

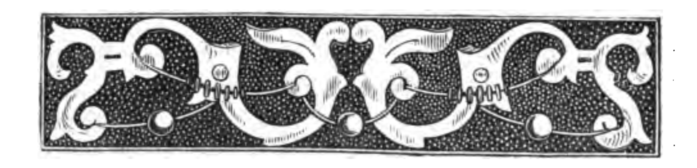
Läfst man die Völker der Vergangenheit mit abgeschlossener Entwickelung vor seinem Geiste vorüberziehen, so ist es kein Zweifel, dafs unter allen das Volk der Griechen nach der Seite der höchsten geistigen Kultur als das bedeutendste erscheint: so fällt es ihm zu, Repräsentant der Vergangenheit zu werden, wenn diese unter dem kulturellen Gesichtspunkt wiederaufleben soll. Vor allem aber ist es das Volk, in dem die Vorstellung von der Schönheit als eines um seiner selbst willen erstrebenswerten Zieles zuerst und allein lebendig wurde und darum auch allein eine vollgiltige Verkörperung fand, so dafs mit ihrer Erfassung zugleich das innerste Wesen dieses Volkes seinem wertvollsten Bestande nach erfafst erscheinen mufs. Damit ist das neue Ziel für Faust gegeben: die ideale Schönheit, die Blütenkrone eines ganzen Volkes, einer ganzen Kulturwelt, das Höchste, was die Vergangenheit geschaffen hat, was bis zur Gegenwart nicht wieder erreicht worden ist, die Verschmelzung irdischvergänglichen Daseins mit dem ewigen Bestande des höchsten Ideales körperlicher Vollkommenheit, die leibliche Berührung des Menschlichen und des Göttlichen, das ist ein Gegenstand, dessen Besitz unsäglich beglücken, vielleicht sogar die höchste Befriedigung, den Wunsch nach ewiger Dauer des Augenblicks einer solchen Befriedung erwecken kann.

Die Vertreterin dieser höchsten leiblichen Vollkommenheit auf Erden ist Helena, deren Schönheit sogar von Aphrodite, der Göttin der Schönheit, neidlos anerkannt wurde, und die durch eben diese viel-

begehrte Schönheit den grofsen Krieg um Troja entflammt, die Fülle herrlicher Heldenkraft in ihm zur Erscheinung und zur Bethätigung gebracht hat. Schon in der alten Faustsage tritt Helena auf: hier ist sie aber nur das schönste Weib, das den höchsten Sinnestaumel erwecken kann. Goethe macht sie zur Vertreterin des griechischen Volkes mit seinem Verständnis für die schöne Form, mit seinem Kultus des Schönen; er macht sie zur Vertreterin der höchsten Kultur der Vergangenheit überhaupt, die allein dem Faust noch ein ersehnenswertes Ziel darzustellen vermag — eine Umwandlung, die in der Welt des dichterischen Schaffens ihresgleichen nicht hat.

Nicht minder bewunderswert ist nun aber das Geschick, mit dem Goethe diese Gestalt in den dramatischen Gang der Dichtung eingefügt hat. Ihre erste Erwähnung entspringt der Laune des aufregungssüchtigen gelangweilten Kaisers. Die Forderung ihrer Erscheinung wird der Wendepunkt in Fausts Geschick: die Ohnmacht des Mephistopheles offenbart sich, Fausts Wille wird der Herrscher, seine eigne Thätigkeit ist es, die eintreten mufs, um die Laune des Fürsten zu erfüllen. Die Erfüllung, die für andere ein Spiel, ein Zeitvertreib sein sollte, giebt ihm ein neues, bis dahin ungeahntes Lebensziel, einen neuen Lebensinhalt, dessen Erfahrung und Durchlebung für Fausts Gesamtentwickelung zugleich die Durchlebung des zeitlich hinter ihm liegenden Teiles der Weltentwickelung wird, soweit sie auf geistige Kultur Anspruch hat. Aber diese Durchlebung setzt eine Verwirklichung voraus. So wird dem dramatischen Gang eine ebenso neue wie dankbare Aufgabe gestellt, die sich aus dem scheinbar

dem Zufall entsprungenen Keime grofsartig entwickelt: die Laune ruft die Erscheinung der Helena hervor; diese Erscheinung erweckt die leidenschaftliche Sehnsucht Fausts; diese Sehnsucht kann nur durch die erneute Verwirklichung des Daseins der Helena, ihrer Zeit- und Lebensgenossen erfüllt werden. So mufs das Altertum wieder lebendig werden. Eine Wahrscheinlichkeit dieser Neubelebung zu erfinden und sie für unser Vorstellen und Denken glaubhaft und annehmbar zu machen wird die Aufgabe des Dichters, wie sie gröfser und bedeutender selten einem schaffenden Genius sich geboten hat. Es fragt sich nun, wie sich die Lösung in Goethes Hand und zwar in den einengenden Schranken der dramatischer Form gestaltet.



XII.
Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

III. Zweite Hälfte.

Der abnehmende Einflufs des Mephistopheles und die wachsende Selbständigkeit Fausts.

Episode 4.

Die Geistererscheinung.

a. Vorbereitung: Der Gang zu den Müttern.
V. 6211—6306.

Die Vorbereitung für die vierte Episode, die Erscheinung von Paris und Helena vor dem Kaiser, giebt uns den Weg, auf dem die Erscheinung herbeigeführt werden soll. Mephistopheles kann diesen Weg, der in ein fremdes Reich geht, nicht betreten: Faust selbst mufs die kühne That ausführen, »der erste, der sich jener That erdreistet: Sie ist gethan, und du hast es geleistet.« Diese noch nie von einem Menschen ausgeführte und von Faust auch nur

durch die überirdische Hilfe des Mephistopheles ermöglichte That besteht in nichts Geringerem, als die Ideeen von Paris und Helena herbeizuholen.

Nach Plato ist die Idee ursprünglich das »als in seiner Art vollkommen, unveränderlich, einheitlich und selbständig oder an und für sich existierend vorgestellte Wesen der einander gleichartigen Einzelobjekte«, wird aber allmählich von dem Dichterphilosophen immer individueller vorgestellt: so wird sie das raum- und zeitlose Urbild der Individuen. Hiernach ist die Idee das Paradigma, das Urbild, das »Musterbild«, das irdische Einzelwesen dagegen ist das Abbild der Idee. Diese Auffassung der Idee in der Form selbständiger Einzelexistenz, diese Hypostasierung der Idee geht allmählich so weit, dafs Plato die Ideeen als die wirkenden Ursachen betrachtet, die den Individuen ihr Dasein und Wesen verleihen (vgl. Überweg, Geschichte der alten Philosophie § 41). Diese Ideeen haben objektive Realität: sie existieren wirklich, unabhängig von der Auffassung irgend eines Subjektes: sie verharren dem Wechsel der Erscheinungswelt gegenüber unveränderlich und immer sich selbst gleich. Sind aber die Einzeldinge der Erscheinungswelt die Nachahmungen, die Abbilder oder Abschattungen der Ideeen als ihrer Musterbilder, und wirken die Ideeen schöpferisch als Ursache auf die Entstehung der Abbilder, so sind sie als die Veranlasserinnen der Abbilder nach Goethes dichterischem Ausdruck die »Mütter« der Einzelerscheinungen, ein Ausdruck, der um so treffender ist, als schon die Griechen selbst die als Gottheiten aufgefafsten Verkörperungen der schaffenden Kräfte der Natur als Mütter bezeichneten und Göttinnen unter

diesem Namen verehrt wurden. Sonach ist das Reich der Mütter das Reich der ewigen unveränderlichen Ideeen: wenn die ihnen entsprechenden Einzelerscheinungen auch vergangen sind, so bleiben sie selbst ewig und unveränderlich. Wenn also irgend woher Paris und Helena zu holen sind, so ist es aus dem Reiche der Mütter, wo ihre Ideeen in unveränderlicher Vollkommenheit, ewig nach unserer Auffassung, in Wirklichkeit zeitlos und raumlos, existieren. Können sie veranlafst werden zu erscheinen, so sind sie nicht nur als Paris und Helena das schönste Menschenpaar, sondern sie zeigen sich zugleich in dem durch ein Abbild gar nicht erreichbaren Grade der Vollkommenheit, wie es nur dem Urbild, dem Musterbilde selbst zukommt. In dieses Reich kann Mephistopheles nicht dringen: er kann aber Faust den Weg angeben und die Zaubermittel überliefern, die ihn sicher wenigstens hinbringen werden.

Wie Faust den Namen »Mütter« hört, so erfafst ihn dies aufs tiefste: er ahnt, dafs er damit der Quelle alles Lebens sich nähert, er hofft, dort in den Kern, das innerste Dasein alles Lebens einzudringen, dort zu finden, was die Welt im Innersten zusammenhält: wo Mephistopheles nur das Nichts zu schildern weifs, ruft er erfreut: »In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden.« Er empfindet daher bei dieser Schilderung keinerlei Befürchtung, wie Mephistopheles wohl voraussetzt: Faust steht jetzt schon so eigenwillig und eigenmächtig da, dafs er über Mephistopheles und dessen Bemühungen spottet: Mephistopheles kann seine Sprüche, die nach der Hexenküche, »nach einer längst vergangenen Zeit wittern«, sparen: Faust ist über solche

Spielereien erhaben; er weifs jetzt bestimmt, was er bei der Vertragsschliefsung schon geahnt hat, dafs er von Mephistopheles selbst nichts für sein höchstes Bestreben zu erwarten hat, und ist jetzt von dem Bewufstsein erfüllt, er habe sich nur, »um nicht, ganz versäumt, allein zu leben«, dem Teufel zuletzt doch ergeben: er weifs, dafs er selbst seinen Weg zu finden hat, und Mephistopheles ist jetzt wirklich nur noch sein Diener. Dieser schildert ihm nun den Weg zu den Müttern: »Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige« —, im raumlosen Dasein giebt es kein Oben oder Unten. Der Schlüssel, den ihm Mephistopheles reicht, soll ihn bis zu dem glühenden Dreifufs führen; dort wird er die Mütter sehen: »Die einen sitzen, andre stehn und gehn, Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung, Des ewigen Sinnes ew'ge Unterhaltung, Umschwebt von Bildern aller Kreatur; Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur.« Faust soll den Dreifufs mit dem Schlüssel berühren, er wird ihm folgen: »Dann mufs fortan, nach magischem Behandeln, Sein Weihrauchsnebel sich in Götter wandeln«: so kommen die Ideeen in einem Nebelkörper, nicht in stofflichem Körper zur Erscheinung.

Stampfend versinkt Faust, stampfend soll er wieder steigen. Ob das freilich geschieht, weifs Mephistopheles nicht. Er ist so wenig hier und jetzt Herr der Lage, dafs er selbst sagt: »Neugierig bin ich, ob er wiederkommt.«



XIII.
Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

III. Zweite Hälfte.

Der abnehmende Einflufs des Mephistopheles und die wachsende Selbständigkeit Fausts.

Episode 4.

Die Geistererscheinung.

b. Episode: Faust mit Paris und Helena am Hofe des Kaisers.
V. 6307—6566.

Die Haupthandlung der vierten Episode beginnt sofort mit dem klaren Hinweis auf ihren Gegenstand: der Kämmerer drängt den Mephistopheles, die noch schuldige Geisterszene zu geben: der Herr ist ungeduldig: »Der Kaiser will, dafs alles fertig sei.« Höchst lebendig wird die Erscheinung durch die Zauberkünste des Mephistopheles vorbereitet: nachdem die höchsten Herrschaften sich herabgelassen haben, ihr Gelüste durch Zauberei zu befriedigen, kommen die kleineren hohen Herrschaften, um auf gleichem Wege

Erlösung von ihren mancherlei Leiden zu erhalten. So leben wir mitten in dem Kreise der Zauberei: um so begreiflicher und natürlicher offenbart sich die höchste Wirkung der Zauberkunst, die Erscheinung von Paris und Helena. Zudem ist der Ort sehr günstig. Ecken und Nischen sind mit leeren Rüstungen ausgezieret: das sind beliebte Räume für Geister, wie das auch in der Schlacht zu Gunsten des Kaisers sich zeigt. So kann Mephistopheles hier sagen: »Hier braucht' es, dächt' ich, keiner Zauberworte: Die Geister finden sich von selbst zum Orte.«

Der Gegensatz, der nun durch den nächsten Teil des Dramas geht, Altertum und Mittelalter, wird hier im voraus durch die Architektur angedeutet: als richtiger Rahmen für die Gestalten aus dem Altertum erscheint ein dorischer Tempel. Der moderne Architekt aus der Zeit des Kaisers will davon nichts wissen: er rühmt den gotischen Bau als denjenigen, der den Geist erhebt. Der Astrolog aber, dem Mephistopheles einbläst, weist auf den kommenden Zauber hin, auf den das Gemüt sich vorbereiten mufs, um ihn als das zu empfangen, was er ist: »Empfangt mit Ehrfurcht sterngegönnte Stunden; Durch magisch Wort sei die Vernunft gebunden. Dagegen weit heran bewege frei Sich herrliche, verwegene Phantasei. Mit Augen schaut nun, was Ihr kühn begehrt: Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.« Nun taucht Faust mit Schlüssel und Dreifufs auf; Nebel entsteigt der Schale: »Das Dunst'ge senkt sich; aus dem leichten Flor Ein schöner Jüngling tritt im Takt hervor.« Paris von Männern und Frauen verschieden beurteilt, erscheint; endlich kommt, gleich verschiedenem Urteil ausgesetzt, Helena:

am neugierigsten war wohl Mephistopheles auf sie. Aber seine Erwartung ist durchaus nicht erfüllt; für solche Art von Schönheit hat er keine Empfindung: »Das wär' sie denn! Vor Dieser hätt' ich Ruh; Hübsch ist sie wohl, doch sagt sie mir nicht zu.« Um so tiefer ist Faust von ihrem Anblick bewegt: ihm zeigt sich etwas noch nie Gesehenes: »Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen.« Solcher Herrlichkeit gegenüber erweist sich das Lockbild in der Hexenküche, das Teufelsliebchen, als ein Nichts: »Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte, In Zauberspiegelung beglückte, War nur ein Schaumbild solcher Schöne.« So ist denn auch sofort sein ganzes Wesen von Helena erfüllt: »Du bist's, der ich die Neigung aller Kraft, Den Inbegriff der Leidenschaft, Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.« Was Mephistopheles zurückweist, wird gegen dessen Willen Fausts Leitstern. Es wird es so sehr, dafs Faust die Geisterhaftigkeit der Erscheinung vergifst: sie wirkt wie stoffliche Wirklichkeit auf ihn, und so hält er auch die Handlung, die ebenbildliche Wiederholung des geschichtlichen Vorganges, nicht mehr für Erscheinung, sondern für eine eben in stofflichkörperlicher Realität sich vollziehende Wirklichkeit. Er kann es nicht ertragen, dafs Helena Paris küfst, und wie dieser sich daran macht, sie fortzutragen, will ihn Faust zurückhalten; und trotz des Warnrufs des Mephistopheles, er mache ja selbst das »Fratzengeisterspiel«, will er die Grenze des Geisterreiches durchbrechen: nachdem er die Geister in die irdische Welt geführt hat, glaubt er, es liefse sich hier eine Verbindung von Mensch und Geist, die Verbindung zwischen dem noch an den Körper gebundenen

Geist mit dem rein geistigen Wesen, erzwingen: »Gewagt! Ihr Mütter! Mütter! müfst's gewähren! Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren.« Aber die Mütter gewähren es nicht, weil sie nichts zu gewähren haben: die Verbindung, ja, nur die Berührung von Mensch und Geist, hier die Berührung des Abbildes einer Idee, Fausts, mit einer Idee, der Idee der Helena, also mit einem Musterbilde selbst, ist sachlich unmöglich. Bei der Berührung verschwinden die Schemen, Faust bricht ohnmächtig zusammen, und Mephistopheles sieht in Faust, der so Sinnloses wagt, nur den Narren, mit dem sich abzugeben, den sich aufzuhalsen, sogar dem Teufel nur Schaden bringt: so ist auch diese Handlung ohne Vorteil für ihn verlaufen.

In der Gesamtentwickelung des dramatischen Fortganges hat diese Szene eine grofse Bedeutung, die besonders klar die Kunst des Dichters zeigt, den ununterbrochenen Gang der Handlung, den straffen Zusammenhang der einzelnen Glieder festzuhalten. Die Szene hat nach rückwärts die Stellung, dafs sie die Erfüllung einer gegebenen Zusage ist: in dieser Beziehung befriedigt sie die Erwartung des Miterlebers, die aufs höchste durch die Vorbereitung, durch die Darlegung der Schwierigkeit und die Seltsamkeit der Aufgabe und ihrer Lösung gespannt ist. Thäte sie aber nicht mehr, so böte sie nur einen Abschlufs: sie bildet aber auch nach vorwärts ein wichtiges Glied. Was für den Kaiser Abschlufs des ihm gegebenen Versprechens ist, wird für Faust der Anfang eines neuen Strebens. Die Lust an der Zaubermacht ist abgethan, die Sehnsucht nach dem Erringen der höchsten idealen Schönheit der körperlichen Gestaltung füllt

jetzt allein seine Seele aus. Diese Lösung und diese Anknüpfung in einunddenselben Vorgang zu legen, ist eine Handlung weisester Kunstübung von seiten des Dichters: die Teile, die Glieder des Ganzen haften nicht äufserlich aneinander: sie verschränken sich und bilden dadurch ein unzerreifsbares Gewebe. Aber diese Verschränkung ist keine äufserliche: sie ist Folge einer naturgemäfsen und eben dadurch notwendigen Entwickelung. In dem Augenblick, in dem Faust die Ohnmacht seines Gesellen dem »Heidenvolk« gegenüber und dadurch die Grenze seiner Zauberkraft erkennt, ist auch die Möglichkeit, eine dauernde Befriedigung durch dies Können zu erringen, ausgeschlossen, und seine Seele wird für andre Ziele wieder frei. Da tritt ihm ein Ungekanntes, Ungeahntes, aber infolge seiner kongenialen Natur sofort als ein Höchstes erkannt, entgegen, das ihm eine Seite des Lebens eröffnet, wie sie ihm bisher fremd geblieben war: so ist es nicht nur natürlich, es ist vielmehr notwendig, dafs seine freie Seele, die in diesem Augenblick nur das höchste Bestreben hat, aber kein klar erkanntes Ziel für das Bestreben, sich mit aller Kraft diesem neu aufgehenden Lebensstern zuwendet. Diese Vereinigung zweier Momente in einer Szene ist für die Fortführung der Gesamthandlung um so bedeutungsvoller, als Mephistopheles jetzt aus seiner Rolle, Faust zum Ergreifen einer neuen Lebensrichtung anzuregen, zurückgetreten ist: was sonst von ihm ausgegangen ist, mufs jetzt von Faust selbst ausgehen, mufs sich daher hier, wo Faust die Führung in unbewufstem Drange, nicht wie später in klarer Erkennung des Zieles ergreift, aus der Handlung selbst und dem in

ihr sich gestaltenden Seelenprozefs des Faust allein entwickeln. Mephistopheles seinerseits kann zunächst weiter nichts thun, als Faust vom Hofe des Kaisers fortbringen: nachdem diese Geistererscheinung zu allgemeinem Entsetzen in einer Explosion geendet hat, ist die Rolle der Zauberer am Hofe ausgespielt, der amüsiert, aber nicht erschreckt sein will: so giebt diese Handlung Fausts zugleich eine natürliche Veranlassung, vom Hofe wegzugehen —, Faust ist nun auch äufserlich für neue Thaten wieder frei. Es fragt sich nur, wer diese herbeiführen soll.



XIV.

Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

III. Zweite Hälfte.

Episode 5.

Fausts Durchlebung der Vergangenheit.

a. Vorbereitung: Homunkulus und die klassische Walpurgisnacht.

V. 6567—8487.

I. Die Schaffung des Homunkulus.

V. 6567—7004.

Die allgemeine Aufgabe der fünften Episode ist die Antwort auf die Frage: Hätte Faust seine Befriedigung gefunden, wenn er zu einer früheren Zeit gelebt hätte? Diese Antwort kann praktisch nur dadurch gegeben werden, dafs Faust wirklich die Vergangenheit durchlebt. Der dramatische Dichter begnügt sich dabei mit der Wiederbelebung der charakteristischsten Seite der alten Zeit, wie sie in dem besonderen Volke der Griechen zur Thatsache geworden ist, der Wiederbelebung des Schönheitskultus. Als Trägerin hierfür benutzt er die Helena: so ge-

staltet sich für den Dramatiker die besondere Aufgabe dahin, Helena selbst wiederbelebt in die Handlung einzuführen. Allein diese wiederbelebte Helena mufs eine ganz andere sein, als die in der vierten Episode aufgetretene: hier war sie die in einem Nebelkörper zur Erscheinung gebrachte Idee der Helena, deren rein geistige Existenz auch die leiseste körperliche Berührung und somit jeden Verkehr mit der Körperwelt ausschliefst. Jetzt soll sie in der vollen Wirklichkeit des körperlichen Daseins auftreten, als »wahrhaft lebendig«, so dafs ein wirklicher Verkehr mit der körperlichen Welt ermöglicht wird, und somit auch eine thatsächliche Verbindung zwischen Faust und Helena eingegangen werden kann. Dieses wirkliche Dasein der Helena kann nur ein künstliches sein: die Künstlichkeit des Daseins ist keineswegs ein Gegensatz gegen die Wirklichkeit, sondern nur gegen die Natürlichkeit des körperlichen Daseins, gegen das auf dem Wege der natürlichen Zeugung entstandene Dasein. Der Dichter wird nun die Aufgabe haben, uns durch den dramatischen Verlauf dieses künstliche Entstehen eines wirklichen körperlichen Daseins zu schildern und in uns die Empfindung der Wahrscheinlichkeit dieses Entstehens zu erwecken: er wird es können, sobald wir ihm die notwendig zu machenden Voraussetzungen zugegeben haben.

Der natürlich entstandene wirkliche Mensch ist das Abbild eines Musterbildes, einer Idee; dafs diese Idee selbst sich einer Verkörperung versagt, hat der Dichter bereits dargelegt: ihr Abbild kann nur beim natürlichen Verlauf der körperlichen Entstehung das gestaltengebende Prinzip werden. Ist so die Idee für

die Gewinnung eines künstlich entstandenen körperlichen Daseins ausgeschlossen, so bleibt doch ein anderes Auskunftsmittel. Wenn der Mensch stirbt, so geht nach griechischer Auffassung das Schattenbild seines Körpers in die Unterwelt, in das Reich des Pluton und der Persephone. Eine Zurückgewinnung dieses Schattenbildes und seine Wiedererweckung zum wirklichen Leben liegt nach griechischer Weltanschauung innerhalb des Bereiches der Möglichkeit: Herakles hat die Alkestis wirklich dem Leben wiedergewonnen, Orpheus war eben daran, Eurydike zurückzugewinnen, als er durch Unbesonnenheit und Ungehorsam das von der Gottheit Gewährte selbst wieder zu nichte machte. Ja, von der Helena selbst wird berichtet, sie sei aus der Unterwelt zurückgekehrt und habe sich mit Achilleus auf der Insel Leuke vermählt, aus welcher Verbindung Euphorion entstanden sei. So war für den Dichter die nach griechischer Anschauung mögliche, nach griechischer Sage schon einmal Thatsache gewordene Rückkehr der Helena aus der Unterwelt, die Erfüllung ihres Schattenbildes mit neuem Leben zur Herbeiführung eines neuen Ehebundes vorbildlich bereits gegeben. Es kam nur darauf an, diese Wiederbelebung im Rahmen der in der Faustdichtung herrschenden Weltanschauung als begründet darzustellen und sie in den dramatischen Gang der Handlung einzufügen.

Gelingt es auch, den Schatten der Helena wiederzugewinnen, so kann er doch nur dadurch zu wirklichem Leben gelangen, dafs er sich irdischem Stoffe verbindet: erst so gewinnt er die für das wirkliche Auftreten notwendige Körperlichkeit. Allein die den irdischen Stoff erfüllenden und ausmachenden vier

Elemente können nicht als rohe, tote Masse sich mit dem Schatten verbinden: als vereinigendes, belebendes Moment mufs die Lebensenergie hinzukommen, die sich darin äufsert, dafs sie toten Stoff zu wachsendem, unorganischen zu organischem umgestaltet. Gelingt es der schaffenden Naturkraft, irgend welchen Stoff, also irgend eine bestimmte Zusammenfügung von Elementen, mit einer alle Teile gleichmäfsig durchdringenden Kraft zu erfüllen, so dafs dieser so belebte Stoff imstande ist, fremde, aber gleichartige Stoffbestandteile in sich aufzunehmen und zur Mitbethätigung an seinen Lebensäufserungen zu zwingen, so erscheint in diesem nun als Einheit thätigen Stoffganzen als das Verbindende, das Zusammenhaltende, das das Wachstum Herbeiführende und Ermöglichende eine das Unthätige zum Thätigen bildende, sich uns als Leben offenbarende Kraft, die Lebensenergie. Die Lebensenergie hat in erster Linie das Bestreben, die verbrauchten und daher abgestofsenen, also abgestorbenen Stoffteile zu ersetzen, sei es teilweise, sei es so, dafs es uns den Eindruck macht, als seien die alten Bestandteile ganz verdrängt und durchaus neue an ihre Stelle getreten: in diesem Falle sprechen wir von einem neuen Ganzen, das aus dem ersten sich entwickelt habe, von ihm erzeugt worden sei; thatsächlich ist es dieselbe Lebensenergie, die, solange sie Elemente findet, die sich dem von ihr ausgehenden Zwange fügen und bereit sind, sich ihrer gestaltenden Kraft unterzuordnen, ununterbrochen fortexistiert und erst, wenn diese Bedingung nicht mehr erfüllt wird, erlischt. Dieser Zwang, der die fremden Elemente sich unterordnet, setzt aber voraus, dafs die diese fremden Elemente sich unterordnende Lebens-

energie, durch die Verwendung einer beschränkten Masse des Stoffes gebunden, die hierdurch notwendig gewordene Begrenzung erreicht, indem sie eine bestimmte Gestaltung auszufüllen, zu verkörpern bestrebt ist: diese Gestaltung ist die Idee, deren Abbild durch dieses Auftreten der Lebensenergie und die von ihr ausgehende Kraft die Elemente zur Verkörperlichung der Idee herbeizuzwingen, entsteht. Sonach gehören zur natürlichen Entstehung drei Bestandteile: die stofflichen Elemente einerseits, die Idee andrerseits, endlich die die Verbindung herbeiführende und aufrechterhaltende Lebensenergie. Soll nun an Stelle einer natürlichen Entstehung eine künstliche treten, so mufs die Idee ersetzt werden durch das von ihr ursprünglich herstammende, nach Auflösung des natürlichen Daseins in die Unterwelt gegangene Schattenbild; die stofflichen Elemente bleiben dieselben, wie die Natur sie immer bietet; die Lebensenergie kann aber nicht aus der Natur selbst gewonnen werden: diese führt, ihrem eignen Wege folgend, zur Verkörperlichung einer Idee, fügt sich aber nicht einer ihr willkürlich vorgeschriebenen Gestaltung. Es mufs daher eine diesem besonderen Zwecke dienende Lebensenergie neu, also selbst künstlich geschaffen werden: diese ist dann geeignet, Elemente an sich heranzuziehen und sie sich zur Erlangung einer Verkörperlichung unterzuzwingen; ihre Gestaltung aber wird durch ein aus der Unterwelt geholtes Schattenbild erreicht.

Will nun der Dichter eine künstliche Neubelebung darstellen, so mufs er diese drei Bestandteile zusammenführen. Es kann dies nur unter aufsergewöhnlichen Verhältnissen stattfinden, und nur unter besonderer

Begünstigung des Zusammentreffens der notwendigen Voraussetzungen. Die Herbeiführung dieser günstigen Verhältnisse kann, wenn sie den Charakter der dichterischen Wahrscheinlichkeit tragen soll, nicht kurzer Hand abgemacht werden: so ist denn bei dieser Episode die vorbereitende Handlung eine sehr ausführliche und komplizierte, während ihr dramatischer Zweck sehr einfach und durchsichtig ist. Zunächst wird die Grundlage von allem, die künstliche Lebensenergie, geschaffen, die, wenn sie dramatisch verwendbar sein soll, den Charakter einer Persönlichkeit annehmen mufs; diese selbst aber darf die Eigenart dessen, was sie thatsächlich ist, eine Energie, die ihre Gestaltung zum Zwecke der Verkörperlichung noch nicht besitzt, ja überhaupt noch nicht kennt, niemals verleugnen, weder in der Erscheinung, noch in der Art des Auftretens. Es ist der Homunkulus. Diese Lebensenergie mufs sich mit den stofflichen Elementen verbinden, sobald ihr die endlich zu erreichende Gestaltung klar entgegengetreten ist: den Weg hierzu und das seine körperliche Gestaltung bestimmende ideale Vorbild sucht und findet der Homunkulus in der klassischen Walpurgisnacht. Zur wirklichen Verkörperung braucht er aber auch eine verfügbare Gestaltung: diese holt Faust aus der Unterwelt, indem er Helena als Schatten losbittet, die als Königin natürlich nicht ohne ihr Gefolge auftreten kann. Auch diese Aufgabe, das Schattenbild der Helena zur Oberwelt zurückzuführen, fällt der klassischen Walpurgisnacht zu. Sie hat aber noch eine dritte Aufgabe zu lösen: Mephistopheles kann Faust nicht verlassen. So wenig sympathisch ihm das Heidenvolk und überhaupt das ganze Ereignis

ist, so mufs auch er in das Altertum eintreten: die Gestalt, in der ihm dies möglich wird, ihn finden zu lassen, ist die dritte Aufgabe der klassischen Walpurgisnacht.

Es ist begreiflich, dafs diese Klarheit der Verhältnisse nicht auf einmal sich gestaltet hat, sondern erst ganz allmählich als Ergebnis eines vieljährigen Prozesses entstanden ist. Die Abklärung der in mehreren Entwürfen noch vorliegenden, im einzelnen vielfach voneinander abweichenden Pläne hat nach zwei Seiten hin stattgefunden. Goethe, als Dichter das Muster in der Schaffung scharf gezeichneter Gestalten, hatte vor allem das dichterische Bedürfnis, die Fülle des Stoffes zu beschränken und nicht alles aufzunehmen, was sich aus den gegebenen Voraussetzungen als möglich und interessant gestalten und herbeiziehen liefse — dadurch wäre er zu fehlerhaften Episoden gekommen —, sondern alles abzuweisen, was dem deutlich erkannten dichterischen Ziele keine Förderung gebracht hätte. Er spricht sich hierüber Eckermann gegenüber (21. Februar 1831) so aus: »Das Schwierigste war, sich bei so grofser Fülle mäfsig zu halten und alle Figuren abzulehnen, die nicht durchaus zu meiner Intention pafsten. So habe ich z. B. von dem Minotaurus, den Harpyien und einigen anderen Ungeheuern keinen Gebrauch gemacht.« Dafs er dies gekonnt habe, schreibt er seiner lebenslänglichen Beschäftigung mit der Bildkunst zu, was ihm indessen von geringem Nutzen gewesen wäre, wenn ihm nicht der künstlerische Takt, jene geheimnisvolle Fähigkeit zu empfinden, was jedesmal gerade an einem bestimmten Ort pafst, in höchstem Mafse zu Gebote gestanden hätte.

Ein zweiter Grund zur Läuterung der ursprünglich recht verwickelten und einer dramatischen Darstellung wenig günstigen Entwürfe liegt für den Dichter in der immer zunehmenden Klärung seiner naturwissenschaftlichen Überzeugungen. Diese Anschauungen des Dichters, wie sie sich bei ihrer Anwendung auf eine bestimmte einzelne dichterische Schöpfung gestaltet haben, sind inzwischen durch die aus Goethes Nachlafs neugewonnenen Ergebnisse bestätigt worden. Je klarer sich nun Goethe in seinen Anschauungen über Leben und Entwickelung wurde, um so mehr mufste es ihm widerstreben, einen Vorgang, der dem Schaffen der Natur nachgebildet ist, ausschliefslich dem Gebiete der Zauberei zuzuweisen; er hat vielmehr die Zauberwirkung in die Voraussetzungen verwiesen, läfst dann aber den Vorgang selbst, seinen naturwissenschaftlichen Überzeugungen gemäfs, sich abspielen. Er hat nicht etwa künstlich seine naturwissenschaftlichen Ansichten in die Dichtung als etwas Überflüssiges und ihr Unwesentliches aus Liebhaberei hineingetragen, sondern er hat umgekehrt den organischen Aufbau der Dichtung kunstvoll emporwachsen lassen, wie dieser sich auf Grund seiner naturwissenschaftlichen Anschauungen aus den dichterisch gegebenen Voraussetzungen heraus gestalten mufste.

In den verschiedenen Entwürfen ist bei aller sonstigen Mannigfaltigkeit ein Punkt als der Hauptpunkt stets unverändert: Helena soll mit wirklicher Körperlichkeit erscheinen. Ursprünglich sollte dies durch die Zauberkraft eines Ringes bewirkt werden, mit dessen Abstreifen der Zauber aufhören sollte und die Körperlichkeit wieder verloren ginge. Dann sollte die Neu-

verkörperung nur innerhalb eines bestimmten Bezirkes Geltung haben, so dafs mit dem Heraustreten aus diesem Bezirke die Verkörperung wieder aufgehört hätte: in beiden Fällen war die Verkörperung direktes Ergebnis eines äufseren Zaubermittels. Im ersten Falle ist von Homunkulus überhaupt noch nicht die Rede, im zweiten hat er eine ganz selbständige Stellung, tritt sofort aus dem Glase, das zertrümmert wird, heraus, ist männlich, und es wird für ihn ein chemisch Weiblein gesucht: ein mafsgebender, an seinem Auftreten haftender, zu irgend einer Entscheidung führender Einflufs auf den Fortgang der Handlung ist mit ihm nicht verbunden. Es war eine durchaus neue dichterische Gestaltung, als Goethe den Homunkulus ausschliefslich als vorläufige und daher an das Glas gebundene Verkörperung der Lebensenergie auffafste, und dafs er diese nach einer wirklichen Verbindung mit stofflichen Elementen und einer formgebenden Gestaltung streben läfst: hier macht Goethe das schöpferische Prinzip, das nach seiner Auffassung thatsächlich in der Natur waltet, dichterisch greifbar und läfst es seinem innersten Wesen nach auftreten und handeln. Die Zaubereinwirkung wird auf seine erste Entstehung eingeschränkt: ist diese erfolgt, so nimmt die Natur den ihrem Wesen zukommenden selbstverständlichen Verlauf: die einzige Freiheit, die sich der Dichter der Natur gegenüber nimmt, ist die, dafs er, um einen dramatischen Fortgang zu ermöglichen, Entstehung der Lebensenergie und Ergreifung des toten Stoffes, sowie der durch Idee oder Schattenbild gegebenen formalen Gestaltung, nicht in einen Augenblick zusammenlegt, sondern auseinanderzieht, wodurch er das Streben der thätigkeits-

bedürftigen Lebensenergie als Triebkraft für den Fortgang der Handlung selbst verwenden kann. Was also sonst geheimnisvoll und unbeobachtet vor sich geht, das läfst uns der Dichter, indem er es an eine klar verfolgbare Handlung knüpft, Schritt für Schritt verfolgen. Er thut dies aber, um für die Verkörperlichung der Helena die sachliche Grundlage zu finden. Dafs er der Gestalt des Homunkulus zugleich ein mafsgebendes Eingreifen in die Handlung inbezug auf Faust zuschreibt, zeigt Goethe wieder in der vollen Kraft des erfindungsreichen und zugleich sparsamen Dichters, der es meisterhaft versteht, das scheinbar um seiner selbst willen Vorhandene zugleich zu einem wesentlichen Gliede der Haupthandlung zu gestalten und so in diese als wohlbegründetes Glied des Ganzen einzuflechten. So müssen dem dichterischen Zwecke des Künstlers auch seine naturwissenschaftlichen Erkenntnisse ebenso dienen, wie seine ethischen, seine ästhetischen Anschauungen: das Kunstwerk wird nicht der Tummelplatz für Anschauungen, die willkürlich herbeigezogen sind, sondern es quillt in seiner künstlerischen Gestaltung aus der Gesamtheit der geistigen Triebkraft empor, die, aus einer Fülle von Gedanken, Wissen und Empfinden zu einer untrennbaren Einheit zusammengewachsen, alles, was sie hervortreibt, zum Dienste ruft, wie es geeignet erscheint, und an den Platz stellt, den die künstlerische Gestaltungskraft ihm als den rechten anweist. Es wird die Aufgabe des Einzelnachweises sein, zu zeigen, wie in der That alles scheinbar willkürlich Herbeigezogene, dennoch gerade an seiner Stelle den Gesamtzweck fördern hilft, der unablässig dem Dichter als das wirkliche, das allein gültige und ausschliefslich zu verfolgende Ziel seiner Dichtung vorschwebt.

Die Vorbereitung der Episode führt uns in das Studierzimmer Fausts zurück: Mephistopheles, der den von der Geisterberührung ohnmächtig zusammengebrochenen Faust vom Hofe fortschaffen mufs, wo sein Spiel ausgespielt ist, bringt Faust, nachdem dieser die kleine und die grofse Welt durchgekostet hat, zunächst dahin zurück, von wo die erste Fahrt ausgegangen ist. Hier soll der noch von Helenas Erscheinung Gelähmte allmählich wieder zu Verstande kommen. Mephistopheles geht dabei von einer Voraussetzung aus, die sich bald als falsch erweist: so wie er sich einst in der Wirkung, die Gretchen auf Faust gemacht hatte, im Irrtum befand, so ist es auch jetzt wieder Helena gegenüber der Fall: für die tiefe, das Herz ergreifende Wirkung des geliebten Weibes auf den Mann hat er, der einzig unter dem Banne der sinnlich lüsternen Wirkung des Weibes steht, keinerlei Verständnis. So legt er hier Faust auf das Bett mit den Worten: »Hier lieg', Unseliger! verführt Zu schwergelöstem Liebesbande!« — er glaubt also, das Band, das Faust an Helena knüpfte, sei bereits gelöst, und der einzige Rest ihrer Wirkung auf Faust sei der, dafs dieser nur langsam wieder zu Verstande komme. Er wird freilich bald zu seinem Erstaunen eines anderen belehrt. Inzwischen überkommt ihn eine behagliche Stimmung, wie er sich an dem Platze wiedersieht, wo er den Sieg über Faust davongetragen, wo er ihn zum Vertrag und zur Unterschrift verlockt hat. Diese behagliche Stimmung wird erhöht, wie er den Pelz ergreift und ihn ein Chor der Insekten begrüfst, die ihre Entstehung auf die Berührung des Pelzes mit Mephistopheles zurückführen, als dieser den Magister

spielen wollte. »Wie überraschend mich die junge Schöpfung freut,« ruft er entzückt aus. Mit diesem Zuge versetzt uns sofort der Dichter in die Stimmung, Neugeschaffenem, das seinen Ursprung in der dämonischen Natur des Mephistopheles hat, gläubig entgegenzukommen: genügte hier die blofse Berührung des Pelzes mit dem Körper des Mephistopheles, um ohne besonderes Zuthun doch schon dessen Zauberkraft wachzurufen, so werden wir auch seiner Zuversicht Glauben schenken, mit der er sich bewufst ist, das Werk Wagners fördern zu können.

Was dieser Wagner, der frühere Famulus, der jetzige Professor, jetzt treibt, weifs Mephistopheles sehr genau: die Herbeirufung des Famulus hat dramatisch nur den Zweck, Wagner auf den Besuch des Mephistopheles vorzubereiten. Mephistopheles zweifelt nicht, dafs Wagner ihn willkommen heifsen werde: »Ich bin der Mann, Das Glück ihm zu beschleunen.« Allein vorher darf er sich des Aufgehens noch einer anderen Saat freuen: als Magister hat er Herz und Kopf des Schülers zu vergiften gesucht. Das Sprüchlein, das er ihm aufgeschrieben, hat nun seine Früchte getragen: der Schüler ist Bakkalaureus geworden und hält sich in der That für Gott gleich in seinem Wissen. Dieses selbstbewufste Auftreten des Bakkalaureus, der den Subjektivismus bis aufs äufserste treibt, so dafs er erklärt, dafs die Welt nicht war, ehe sein Ich sie erschuf, hat eine ähnliche Aufgabe, wie das Auftreten des Proktophantasmisten in der romantischen Walpurgisnacht: so wie dieser, der das Dasein der Geister leugnen möchte, selbst dann noch, wenn er mitten unter ihnen ist, nur um so mehr die Realität der Geisterwelt be-

stätigt, so will auch der Bakkalaureus hier alles leugnen, was er nicht durch sein Vorstellen selbst erschaffen hat: den Gipfel der Komik erreicht dies Prahlen, wenn er sagt: »Wenn ich nicht will, so darf kein Teufel sein«, und dabei dem Teufel selbst gegenübersteht, ohne es zu ahnen. Je energischer er die Subjektivität alles Daseienden betont, um so klarer wird seinem als Prahlerei und Selbsttäuschung erkannten Gerede gegenüber die Realität dessen, was hier geschieht und noch geschehen soll: so erreicht der Dichter, indem er scheinbar nur das früher Angesponnene zu Ende führt, damit zugleich die gerade hier notwendige Hervorhebung eines entscheidenden Gesichtspunktes, der im Augenblick, wo ein neues Wunder sich begeben soll, seine ebenso wichtige wie richtige Stelle hat.

Wagner ist eben damit beschäftigt, toten Stoff zu lebendig wirkendem zu machen, ohne dafs die hierzu notwendige Lebensenergie von anderem, mit ihr bereits erfüllten Stoff auf den neuen toten Stoff übertragen würde: dies wäre ein Organisieren des toten Stoffes, während das Erfüllen des toten Stoffes mit Lebensenergie ohne Übertragung von anderem bereits mit ihr erfüllten Stoff von Wagner als ein Krystallisieren bezeichnet wird. Mephistopheles hält einen solchen Vorgang durchaus nicht für unmöglich und findet ihn auch gar nicht auffallend: er hat während des Wanderns in seinem langen Leben selbst schon »krystallisiertes Menschenvolk« gesehn: Adam und Eva oder Adam und seine erste Frau, Lilith, die beide ohne Übertragung der Lebensenergie von einem mit ihr bereits erfüllten Stoffe entstanden sind: vielmehr hat hier die Lebensenergie durch unmittelbare Übertragung von

seiten eines überirdischen Wesens ihren Anfang in diesem zu ihrer Schöpfung verwendeten toten Stoffe selbst genommen. Der Dichter versäumt niemals — und gerade für die Wunder dieser fünften Episode ist dieser Kunstgriff besonders zu beachten —, was zunächst als Wunder erscheinen mufs, durch einen analogen Fall, der bereits vorgekommen ist, nicht nur als glaubwürdig, sondern auch als sachlich durchaus annehmbar nachzuweisen.

Nun wäre natürlich Wagner allein mit seinem Werke nicht zustande gekommen: die Lebensenergie mufs von einer Kraft übertragen werden, die hierzu des Weges der Zeugung nicht bedarf. Bei Adam strömte sie von Gott aus: hier ist es Mephistopheles, von dem sie ausgeht, was für uns nach dem Ereignis mit der jungen Schöpfung im Pelze nichts Überraschendes mehr hat. Zugleich aber pafst es sehr gut zu der behaglichen Stimmung, die Mephistopheles seit Anfang dieser Rückkehr in Fausts Studierzimmer erfüllt, dafs er Wagner in seinem Unternehmen unterstützt. Der Umstand, dafs die Lebensenergie von Mephistopheles ausströmt, hat keineswegs zur Folge, dafs der Charakter der neuen Schöpfung seinem Charakter gleiche, wie es bei einer wirklichen Zeugung begreiflich wäre: die Lebensenergie erscheint als eine neutrale Kraft, die ihre Eigenart erst durch die besondere Lebensgestaltung gewinnt, wie dies auch bei Adam und Eva gewesen ist. Es gilt das hier um so mehr, als Homunkulus erst eine Zeit lang als solche neutrale Kraft existierend angenommen wird, die ihre endgiltige Lebensgestaltung erst sucht und schliefslich auch findet. So lange dies aber nicht eingetreten ist, bleibt sich Ho-

munkulus der Verwandtschaft seines Wesens mit dem des Mephistopheles wohl bewufst. Er redet ihn Herr Vetter an und freut sich seiner zur rechten Zeit eingetretenen Ankunft.

Aus dieser Voraussetzung heraus ist nun das Wesen des Homunkulus zu fassen. So wie er selbst vorläufig nur die Lebensenergie ist, die noch nicht an bestimmte Stoffe gefesselt erscheint, so ist er auch in seinem Denken und Schauen noch nicht durch stoffliche Schranken gehemmt. Für ihn giebt es keine Beschränkung durch Raum und Zeit. Sein ganzes Wesen ist zunächst, der Natur der Lebensenergie entsprechend, der Trieb thätig zu sein: »Dieweil ich bin, mufs ich auch thätig sein. Ich möchte mich sogleich zur Arbeit schürzen.« Und zu Mephistopheles gewendet, fügt er hinzu: »Du bist gewandt, die Wege mir zu kürzen.« Und dieser, über die nutzlosen theoretischen Fragen Wagners weggehend, verweist auf den schlafenden Faust: »Hier zeige deine Gabe.« Sofort offenbart sich die von körperlichen Schranken nicht gehemmte Geistesnatur des Homunkulus: er erkennt den Traum des Faust. Dieser, der keinen dringenderen Wunsch hegt als die Neubelebung der Helena, sieht im Traum ihre wunderbare Erzeugung sich wiederholen: so lenkt der Dichter sofort auf die Hauptaufgabe der Vorbereitung dieser Episode hin. Mephistopheles, der nichts von allem sieht, was Homunkulus erzählt, hält die liebliche Schilderung des Kleinen für grofse Phantasterei, aber Homunkulus erkennt richtig, dafs dem Faust hier nicht zu helfen ist: »Erwacht uns dieser, giebt es neue Not, Er bleibt gleich auf der Stelle tot.« Darum rät er: »Nur fort

mit ihm.« Mephistopheles ist erfreut, dafs ihm ein Ausweg gezeigt wird: er selbst weifs nicht zu helfen. Damit geht hier die thätige Hilfe, insoweit sie im Auffinden des richtigen Weges zur Verwirklichung des von Faust selbst in der Ohnmacht nicht aufgegebenen, von ihm selbst erfafsten Zieles von Mephistopheles auf Homunkulus über. Dieser weifs, dafs jedem geholfen wird, wenn man ihn in die Sphäre führt, wo er am liebsten ist, also dem Faust in Griechenland. Das damalige historische Land freilich hätte Faust wenig genützt: es bedarf des antiken Landes und Lebens. Nun ist eben zum Glück »klassische Walpurgisnacht«. Mephistopheles weifs nichts davon und hat auch kein Vertrauen dazu. Aber Homunkulus zwingt ihn zur Entscheidung: »Hast du ein Mittel, so erprob' es hier: Vermagst du's nicht, so überlafs es mir.« Und Mephistopheles vermag es wirklich nicht: ihn aber zum Einwilligen oder gar Mitgehen zu bringen, bedarf es noch eines besonderen Anstofses: der ihn durchschauende Homunkulus weifs es trefflich zu finden. Er ruft ihm zu: »Und wenn ich von thessalischen Hexen rede, So, denk' ich, hab' ich was gesagt.« In Mephistopheles erwacht sofort die Lüsternheit, es einmal auf einen Versuch ankommen zu lassen. So nehmen denn Homunkulus, der vorleuchtet, und Mephistopheles, der um Faust seinen Zaubermantel schlägt, den Schlafenden mit fort nach Thessalien — Wagner bleibt klagend zurück: er war nur das Mittel zum Zweck und hat in der Geistersphäre selbst nichts zu thun. Homunkulus hofft, indem er Faust hilft, selbst sein Ziel zu erreichen, und Mephistopheles bekennt achselzuckend, indem er sich dem Willen des Homunkulus fügt, dessen

Dasein er selbst veranlafst hat: »Am Ende hängen wir doch ab Von Kreaturen, die wir machten.« So geht's zur klassischen Walpurgisnacht: in ihr soll jeder der drei Wanderer sein besonderes Ziel erreichen.

2. Die klassische Walpurgisnacht.

V. 7005—8487.

•Prolog (V. 7005—7039).

Mit der klassischen Walpurgisnacht beginnt der Eintritt des Faust in das Altertum. Da er nicht in die Zeit zurückversetzt werden kann, so bleibt nichts Anderes übrig, als das Altertum wieder aufleben zu lassen, und es so in seine Zeit zu bringen. Um dies zu können, nimmt der Dichter eine in der Sagenwelt sich vielfach wiederholende, als Thatsache betrachtete und behandelte Anschauung zu Hilfe, nach der die bei einem wichtigen Ereignis Beteiligten nach ihrem Tode dieses als Geister immer wiederholen müssen. Wie die Schlacht auf den katalaunischen Feldern von den Geistern der Erschlagenen immer wieder erneut und fortgekämpft wird, so wird dies hier von der Schlacht bei Pharsalus angenommen: sobald der Jahrestag sich wiederholt, taucht auch das »Nachtgesicht der sorg- und grauenvollsten Nacht« wieder auf. In ihr lagert einerseits Pompeius, andrerseits Cäsar: jener träumt »früher Gröfse Blütentag«: dieser, der Klügere, wacht, dem schwanken Zünglein lauschend. Überall glühen die Wachtfeuer der gespenstischen Soldaten,

die dem Entscheidungskampf entgegenharren: da »angelockt von seltnem Wunderglanz der Nacht Versammelt sich hellenischer Sage Legion. Um alle Feuer schwankt unsicher, oder sitzt Behaglich, alter Tage fabelhaft Gebild.« So ruft die Wiederkehr der Geisterschlacht die ganze Masse der der griechischen Sage entstammenden Geisterscharen wach: was einst historisch gelebt hat, lebt geisterhaft noch weiter und freut sich dieses Anlasses, sich zu sammeln und sein Wesen zu treiben: erst hierdurch gestaltet sich das alte Schlachtfeld zum Tummelplatz des Geisterlebens, bei dem jeder nach seiner Art, nach seinem Wesen sich ergeht, wie es ihm von alter Zeit her eigen ist. Diese Geister bleiben daher auch, wie der Mond aufgeht und seinen milden Glanz überall hin verbreitet: der Zelten Trug verschwindet, die Geisterwelt selbst, die keine Trugerscheinung, sondern echte Wirklichkeit ist, bleibt.

Den dramatischen Träger für das, was das Verständnis der Lage und der auf ihr sich erhebenden Handlung fördert, gewinnt der Dichter durch Anschlufs an die antike Tragödie. Sobald wir in das hellenische Altertum geführt werden, beginnt auch die antike Kunstform ihre Herrschaft auszuüben. Nicht erst das Helenadrama, sondern schon dieser zweite Teil der Vorbereitung zu ihr zeigt charakteristische Merkmale der griechischen Tragödie, ohne dafs der Dichter auf eine sklavische Nachahmung ausginge. Die klassische Walpurgisnacht beginnt er mit einem Prolog und führt sie dann in fünf deutlich voneinander gegliederten Handlungen durch, ganz ebenso wie das Helenadrama selbst. Da aber hier die moderne Welt noch in

höherem Mafse herrscht als dort, so ist auch die Kunstform, besonders die Versbildung, überwiegend in moderner Art durchgeführt: »Die klassische Walpurgisnacht mufs in Reimen geschrieben werden, und doch mufs alles einen antiken Charakter tragen,« sagte Goethe nach Eckermann (15. Januar 1827). Um so wirksamer und die innere Verschiedenheit auch äufserlich wiederspiegelnd ist es daher, wenn der Prolog in dem strengen Mafse des uns ernst und würdevoll klingenden jambischen Trimeters einherschreitet. Die alte Zauberin Erichtho, die einst von Sextus Pompeius vor der weltherrschaftentscheidenden Schlacht bei Pharsalus befragt worden war, ist die für die Einführung in das Schauderfest dieser Nacht geeignetste Persönlichkeit. Wohl ist sie sich bewufst, dafs sie besser ist, als ihr Ruf: darum ist sie denn auch sorgfältig darauf bedacht, ihn aufrechtzuerhalten, namentlich den leidigen Dichtern gegenüber. So will sie ganz besonders keinem Menschen schädlich sein. Sie hat nun dieses Schauspiel des sich immer wiederholenden Kampfes um die Herrschaft schon gar oft mitgemacht und ist wenig erbaut von dieser Mifsgunst des einen gegen den andern, zumal »jeder, der sein innres Selbst Nicht zu regieren weifs, regierte gar zu gern Des Nachbars Willen, eignem stolzem Sinn gemäfs«: sie mifsbilligt dies, nicht aus Langeweile wie Mephistopheles: »Mich langeweilt's, denn kaum ist's abgethan, So fangen sie von vorne wieder an; und keiner merkt, er ist doch nur geneckt Vom Asmodeus, der dahinter steckt« (V. 6958 ff.), sondern um der Sache selbst willen. So ist hier ein Gedanke, der Kampf um die Herrschaft aus Herrschsucht, zum zweiten Male betont, der in dem

Drama später zur Thatsache werden und in den Fortgang der Entwickelung eingreifen soll, der daher hier schon vorandeutend anklingt, den rechten Standpunkt für das spätere Ereignis im voraus feststellend. Erichtho wird in ihren Reflexionen und der Schilderung der äufseren Vorgänge, des Herbeiströmens und des Gebahrens der Geister der hellenischen Sagenwelt durch ein »unerwartet Meteor« unterbrochen. Sie wittert Leben. Da sie Lebendigem schädlich ist, was wiederum ihren guten Ruf in Gefahr bringt, so weicht sie mit Wohlbedacht aus: so ist die Lage klar gelegt, in die nun die »Luftfahrer« eintreten. Der Prolog ist zu Ende, es beginnt die erste Handlung.

Die erste Handlung (V. 7040—7248).

Die Luftfahrer erscheinen zunächst oben in der Luft schwebend: Mephistopheles fühlt sich noch recht unbehaglich; das fremde Terrain erfüllt ihn mit Mifstrauen — ist doch sein ganzes Kommen ein widerwilliges. Homunkulus will ihn vertraulich stimmen; er weist ihn daher auf die Verwandtschaft der Erscheinungen hier mit den dem Mephistopheles vertrauteren hin: hier ist es wie dort »gar gespenstisch anzuschauen«. Damit Mephistopheles Zeit hat, sich alles noch einmal recht deutlich anzusehen, schwebt Homunkulus lieber noch einmal die Runde: in dem Ausdruck »schwebe noch einmal die Runde« ist »ich« zu ergänzen; ein unzweifelhaftes Beispiel für eine solche Auslassung giebt das Lied an Belinde an der Stelle, wo eine Fassung der Verbalform als Imperativ ausgeschlossen ist: »Heimlich in mein Zimmerchen geschlossen Lag im Mondenschein.« Homunkulus hatte

Mephistopheles wohl schon ermutigt, aber noch nicht mit dem erwünschten Erfolg. Da sagt er: nun so schweb' ich noch einmal die Runde. Dieses Entgegenkommen hat auch die gehoffte Wirkung: wenn Mephistopheles hier ganz abscheuliche Gespenster sieht, als ob er durch's alte Fenster in des Nordens Wust und Graus blickte, so fühlt er sich hier wie dort zu Haus. Da sehen beide die Erichtho weiten Schrittes forteilen: damit stellt der Dichter die Verbindung der Handlung mit dem Prologe her, ohne dafs ein Zwiegespräch entstünde. Homunkulus rät, sich nicht um sie zu kümmern: Mephistopheles soll Faust niedersetzen: auf ihn kommt es an. Auch hier ist Homunkulus der Führer, der bestimmt, was für Faust zu thun ist.

Nun endlich läfst Mephistopheles den Faust nieder: sowie dieser den Boden berührt, erwacht er, und das, was ihn ganz erfüllt, die Sehnsucht, Helena wiederzusehen und sie zu gewinnen, bricht sofort in der Frage hervor: »Wo ist sie?« Homunkulus weifs nur, dafs sie sich hier wohl wird erfragen lassen, und so macht der egoistische Mephistopheles, der »auch hier an seinem Teil« und daher nur für sich besorgt ist, der hier überhaupt gar nicht daran denkt, Faust zu dienen, geschweige denn ihn zu leiten, jetzt den Vorschlag, »jeder möge durch die Feuer Versuchen sich sein eigen Abenteuer«. Faust von seinem einzigen Gedanken erfüllt, hört weder auf die Aufforderung des Mephistopheles, noch auf dessen Ausmachung, dafs Homunkulus seine Leuchte aufblitzen und klingen lassen solle, damit sie sich wieder vereinigen könnten: die beiden entfernen sich, Faust begegnet dem Homunkulus nicht wieder. Homunkulus, dessen Wesen

er nicht kennt und den kennen zu lernen er keine Stimmung hat, vermag ihm keinerlei Teilnahme zu erwecken. So wichtig er für die Verwirklichung von Fausts Ziel ist, so wenig kann Faust das Verhältnis des Homunkulus zu diesem Ziel erkennen: jeder geht seinen eignen Weg, ohne sich weiter um den anderen zu kümmern.

Und doch hat Faust wenigstens ein wichtiges, ermutigendes Wort von Homunkulus gehört. Homunkulus fordert ihn auf, eh' es tagt, von Flamm' zu Flamme spürend zu gehen, um Helena zu erfragen: »Wer zu den Müttern sich gewagt, Hat weiter nichts zu überstehen.« Damit wird Faust hinlänglich auf die ihm neuen und wunderbaren Verhältnisse hingewiesen. Nachdem er durch die Fahrt zu den Müttern in das Reich einer Wunderwelt eingetreten ist, giebt es für ihn nichts mehr, was diesem Wagnis gliche. Und in der That ist das Aufsuchen des Schattenbildes der Helena in der Unterwelt etwas Einfacheres, etwas der menschlichen Natur näher Stehendes als das Aufsuchen der ewigen Idee in ihrem raum- und zeitlosen Dasein. Und Faust nimmt denn auch die natürliche Aufgabe, die ihm hier zur Lösung gestellt ist, mit vollstem Ernst auf, ohne sich durch die Seltsamkeit seiner Umgebung abschrecken zu lassen. Das Eine, zugleich das zunächst Wichtigste, hat er beim Berühren des Bodens sofort empfunden: er ist in Griechenland: die erste Voraussetzung für die Auffindung der Helena ist damit gegeben. Das erfüllt ihn mit Zuversicht und Stärke, wie den Antäus die Berührung des mütterlichen Bodens: für die Erfüllung seiner Sehnsucht ist Griechenland dieser Mutterboden. So ist er ent-

schlossen: »Und find' ich hier das Seltsamste beisammen, Durchforsch' ich ernst dies Labyrinth der Flammen.«

Mit diesem gemeinschaftlichen Auftreten der drei Wanderer ist die Handlung eingeleitet. Sie beginnt ihre Entfaltung mit dem Einzelauftreten des Mephistopheles, der sich hier überall fremd fühlt und dessen niedrige Natur nicht umhin kann, überall anzustofsen. Mit seinen ersten Begegnungen werden wir zu den ältesten Gestaltungen der griechischen Mythologie geführt, so dafs uns das griechische Altertum von seiner Urzeit an erscheint: so kann es durch alle seine Epochen aufs neue durchlebt werden.

Mephistopheles bemüht sich äufserlich, das »widrige Volk« als neuer Gast anständig zu grüfsen, giebt aber sofort den Greifen, die er als Greise anredet, Anlafs zur Abwehr solchen Grufses. Aber Mephistopheles läfst sich nicht irre machen. Die Greife weisen die Anrede »Greis« zurück, weil die sonst nur widrige Vorstellungen erweckenden Anlaute Gr— sie verstimmen; aber Mephistopheles weist scharfsinnig darauf hin, dafs im Laut ihres Namens die Übereinstimmung mit dem zurückgewiesenen »Grei—se« doch in der Silbe Grei— vorhanden ist, und dafs diese sie nicht verstimme: lassen sie sich doch gerne »Grei—fe« nennen! Sie aber sind auch hier um die Antwort nicht verlegen: die Stammbedeutung des Greifens überwiegt mit ihrer erfreulichen Seite den Mifsklang des Namens, so dafs dieser um des Inhaltes willen gerne ertragen wird. Damit ist zugleich die habgierige und ängstlich festhaltende Natur der Greise enthüllt: so können sich bei ihnen die goldsammelnden Ameisen über die Arimaspen beklagen, von denen sie des Goldes beraubt

worden sind. Ganz andre Wesen sind die Sphinxe: sie repräsentieren die edle Gesinnungsweise des Altertums und sind daher dem Mephistopheles innerlich zuwider. Er schmeichelt ihnen, aber obgleich sie auf ihre Frage nach seinem Namen eine doppelzüngige Antwort erhalten, erkennen sie ihn doch, wie es aus dem Rätsel hervorgeht, mit dem sie sein Doppelwesen schildern; zudem bemüht er sich vergeblich: er glaubt in seinem eignen Interesse zu handeln und erreicht damit nur gegen seinen Willen »Zeus zu amüsieren«. So hört Mephistopheles die bittere Wahrheit, die ihm schon Gott selbst gesagt hat, auch aus dem Munde dieser alten Weisheitsverkünderinnen: indem er glaubt, seine Zwecke zu verfolgen, trägt er zur Erfüllung der Absichten der höchsten Gottheit bei, nach griechischem Ausdrucke des Zeus, der als solcher sich über eine derartige Selbsttäuschung noch amüsiert: Gott selbst hat sich bekanntlich das Lachen abgewöhnt. Wie gut die Sphinxe den Mephistopheles erkennen, zeigen sie damit, dafs ihnen sogar seine eigentliche Körpergestaltung durch seine Verkleidung nicht verborgen bleibt: »Dir mit verschrumpftem Pferdefufse Behagt es nicht in unserm Bund«: gegen den Scharfblick von Geistern halten falsche Waden nicht stand. So erfährt Mephistopheles von den derben Greifen, die ihn nicht mögen, und von den milderen Sphinxen, die erst gereizt ihn scharf behandeln, gleichmäfsig Zurückweisung: er bewegt sich hier auf einem Boden, wohin sein Wesen nicht pafst.

Da tritt ein neues Element in die Handlung ein, die zu wichtiger Rolle bestimmten Sirenen: sie stehen im Gegensatz zu den Sphinxen. So wie diese die

klugen Ratgeberinnen für das auf dem Lande Geschehende sind, so wissen die Sirenen auf dem Wasser Bescheid. Um diese Gegenüberstellung zu einer Ergänzung zu machen — der Dichter braucht Führerinnen für das Wasser ebenso wie für das Land—, hat Goethe eine Umgestaltung des sonst bekannten Charakters der Sirenen vorgenommen: sie sind als die verführerischen und verderblichen Gestalten bekannt, wie die Sphinxe sie auch wirklich schildern: »Nötigt sie herabzusteigen! Sie verbergen in den Zweigen Ihre garstigen Habichtskrallen, Euch verderblich anzufallen, Wenn ihr euer Ohr verleiht.« Aber die Sphinxe irren sich hier: die Sirenen, die Vertreterinnen des Wassers, von dem alles Heil kommt, wollen in dieser Geisternacht von diesen alten Dingen nichts wissen: hier gehört eine andre Gesinnung her: »Weg! das Hassen, weg! das Neiden; Sammeln wir die klarsten Freuden, Unterm Himmel ausgestreut! Auf dem Wasser, auf der Erde Sei's die heiterste Gebärde, Die man dem Willkommnen beut!« So tritt den mifstrauischen Sphinxen, die dem beweglichen Wasser gram sind und die Unbeweglichkeit der Erde repräsentieren, das leicht bewegliche, heitere, eben darum auch der Schaffensfreudigkeit, der Lust am Neuen zugeneigte Wasservolk entgegen: hiermit leitet der Dichter den grofsen Gegensatz ein, der durch die ganze Handlung der Walpurgisnacht geht. Dabei aber versteht er es, jedes der beiden in seiner Eigenart zu benutzen: Faust, der in die Unterwelt mufs, um das Schattenbild der Helena heraufzubitten, hat mit dem Wasser nichts zu thun — er folgt den Sphinxen; Homunkulus kann nur im Wasser den Anbeginn zur Erreichung des Zieles seiner Sehn-

sucht gewinnen — er folgt den Sirenen. So hat der Dichter für jede der beiden Seiten der Handlung sich mafsgebende Führerinnen geschaffen, die unter sich, wie die Elemente, die sie vertreten, uneinig sind. Aber die Wassergeister erscheinen als die weitsichtigeren, die friedfertigen, die das höchste Heil bringenden.

Wie nun Faust wieder herantritt, zeigt sich die Folge seiner ernsten Auffassungsweise: im Widerwärtigen erkennt er grofse, tüchtige Züge, und so kann ihm diesen Gestalten gegenüber das Anschaun Genüge thun; er durchlebt die in ihnen dargestellten Epochen, indem er deren Vertreter in ihrem Wesen, in ihrem geschichtlichen Thun anschauend erkennt. Das wirkt grofs auf ihn: »Vom frischen Geiste fühl' ich mich durchdrungen, Gestalten grofs, grofs die Erinnerungen.« Und unbekümmert um des Gesellen Spottreden fragt er die Sphinxe nach Helena: sie haben sie nicht mehr gesehen — »die letztesten hat Herkules erschlagen« — und verweisen ihn an Chiron, der in dieser Geisternacht herumsprengt: »Wenn er dir steht, so hast du's weit gebracht.« Obgleich ihm die Sirenen bessere Kunde versprechen, wenn er sich mit ihnen ans Meer, zu ihren Gauen, verfügen wollte, folgt er doch den warnenden Sphinxen: damit ist er auf den ihn zum Ziele führenden Weg gebracht.

Aber auch Mephistopheles mufs weiter geführt werden: wie Faust das Grofse herausfühlt, so hat Mephistopheles die feine Empfindung für das Häfsliche: er hört die Stymphaliden durch die Lüfte rauschen und krächzen, die Köpfe der Lernäischen Schlange vorüberzischen, Gestalten, die auch ihrerseits zu Her-

kules, dem durch Bekämpfung des Bösen und Häfslichen eine neue Epoche heraufführenden Heros, hinleiten. Aber in Mephistopheles herrscht aufser seiner Begeisterung für das Häfsliche noch eine andere Empfindung, die Lüsternheit. Diese bringt ihn zu seinem Schaden vom geraden Wege zum Triumphe der Häfslichkeit ab: so kämpfen zwei Empfindungen in ihm, die abwechselnd sein Handeln bestimmen. Jetzt sieht er etwas, das ihn mächtig reizt: »Die Lamien sind's, lustfeine Dirnen, Mit Lächelmund und frechen Stirnen, Wie sie dem Satyrvolk behagen; Ein Bocksfufs darf dort alles wagen.« Diesen ermunternden Worten der Sphinx folgt der Pferdefüfsige gern: sie hat seine lüsterne Natur richtig erkannt: um seines Pferdefufses willen setzt sie ihn den bocksfüfsigen Satyrn gleich. So darf auch er dort alles wagen. Während er sich zum lustigen Gesinde mischt, verharren die Sphinxe ruhig und unbeweglich: sie lassen alles an sich vorüberziehen, »Überschwemmung, Krieg und Frieden Und verziehen kein Gesicht«: so wird auch Mephistopheles sie wiederfinden, wenn er sein Gelüste gebüfst hat.

In dieser ersten Handlung sind in trefflicher Exposition die führenden Kräfte und die bestimmenden Ziele dargelegt: zur Gestaltung des dramatischen Fortgangs sind sie in kräftigen Gegensätzen ausgesprochen. Wir Miterleber aber werden mit der Spannung entlassen, die eine nach verschiedenen Seiten hin eine Entwickelung anbahnende Handlung zu erwecken weifs: das Geschick und das Streben der drei Wanderer, die gegensätzlichen Bemühungen der führenden Kräfte, der Sphinxe und der Sirenen, lassen uns eine Weiterentwickelung erwarten, deren Ausführung

uns lebhafte Teilnahme abnötigt. Wird Faust die höchste Schönheit, Mephistopheles den Gipfel der Häfslichkeit, das einzige, was ihm imponieren kann, wird Homunkulus ein wirkliches Dasein erlangen? Die auf dieser Exposition sich aufbauende Handlung vollzieht sich so, dafs zuerst Faust, dann Mephistopheles und endlich Homunkulus an sein Ziel kommt.

Die zweite Handlung (V. 7249—7494).

Die zweite Handlung führt uns von den pharsalischen Feldern am oberen Peneios, wo die erste Handlung gespielt hat, stromabwärts nach dem unteren Peneios. Der Flufsgott selbst erscheint: er spürt das sich heimlich in der Tiefe verkündigende Leben der Erde, das später wirklich eintritt, und möchte von dem Säuseln, Flüstern und Rauschen der Flufsgewächse wieder in Schlummer gelullt werden, um die unterbrochenen Träume weiterzuspinnen. Was er träumt, sieht der herantretende Faust als Wahrheit, als Thatsache vor seinen Augen geschehen: es ist, was er schon im eigenen Traum gesehen hat, was ihm nun hier für seinen Eindruck um einen grofsen Schritt der Wirklichkeit näher gerückt ist. War das Bild in seinem eigenen Traum die erste Stufe zur Verwirklichung des Geschehenen, so erscheint dieses Bild, das er nun aufserhalb seiner als Wirklichkeit sieht, als eine zweite Stufe, die sein Sehnen der Verwirklichung bereits bedeutend näher bringt: die dritte ist sodann die thatsächliche Verwirklichung, die gerade durch den weiteren Fortgang der klassischen Walpurgisnacht herbeigeführt wird. Hier ist es die Erzeugung der Helena durch Zeus, der sich der hohen Königstochter als

Schwan gesellt. So nähert sich das, wovon seine Sehnsucht erfüllt ist, Schritt für Schritt vorbereitet und dadurch zu immer gröſserer Wahrscheinlichkeit gebracht, endlich der Wirklichkeit. Und das, was den Weg von dem Traum und Schein zur vollen Wirklichkeit bahnen soll, kommt sofort heran. Chirons Hufschlag erdröhnt, Faust ruft ihn an, und da Chiron nicht verweilen darf, setzt sich Faust auf dessen Nacken und wird von ihm fortgetragen. Da tauchen die alten Heroen in der Erinnerung wieder auf, die Argonauten, endlich der herrlichste von allen Männern, Herkules, und die schönste Frau, die zugleich Beherrscherin der Anmut war, Helena. Er hat sie selbst getragen, so reizend, so klug, wie sie wirklich war — »der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau«, denn »den Poeten bindet keine Zeit«. Da ruft Faust: »So sei auch sie an keine Zeit gebunden!« Und wie Achill sie schon gefunden hat, selbst auſser aller Zeit, so will Faust, der hier in der Geisternacht gleichfalls »auſser aller Zeit« ist, sie jetzt gleichfalls gewinnen: »Nun ist mein Sinn, mein Wesen streng umfangen, Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen.« Chiron hält sein Beginnen zwar für verrückt: er will ihn zu Manto, der Seherin, bringen, die ihn heilen kann. Aber Faust will nicht geheilt sein, er ist nicht krank, er müſste das Aufgeben seines Entschlusses deshalb für niederträchtig halten. Manto weiſs sein Streben besser zu schätzen: »Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.« So führt sie ihn in den Berg hinein: »Der dunkle Gang führt zu Persephoneien.« Hier hat sie einst auch Orpheus eingeschwärzt. Mit dem ermutigenden Zuruf: »Benutz' es besser! Frisch! Beherzt!« geleitet sie ihn zur Unterwelt hinab.

Die Anrede Fausts an die Königin der Unterwelt hat Goethe nicht ausgeführt. Im Jahre 1827 sagte er am 15. Januar zu Eckermann: »Fausts Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, dafs sie die Helena herausgiebt, was mufs das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Thränen davon gerührt wird! Dies alles ist nicht leicht zu machen und hängt sehr viel vom Glück ab, ja fast von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.« Es ist hiernach wohl anzunehmen, dafs Goethe zeitweilig an die Ausführung dieser Szene gedacht hat. Wenn er sie doch nicht ausgeführt hat, so liegt der Grund sicherlich nicht daran, dafs er die rechte Stimmung dazu nicht hat finden können: bei der Durcharbeitung, bei deren klärendem Prozesse vieles weggefallen ist, was in älteren Entwürfen erscheint, mufste sich zeigen, dafs die Szene gar nicht ausgeführt werden konnte, ohne den einmal angenommenen Charakter der klassischen Walpurgisnacht zu unterbrechen. Diese Geisternacht wird als etwas Einmaliges, Vorübergehendes, sich dann erst nach Jahresfrist Wiederholendes gedacht. Die Unterwelt dagegen ist, ihre Wirklichkeit vorausgesetzt, wie es hier der Fall ist, etwas ewig Dauerndes. Zu ihr kann der Eintritt durch die Hilfe der Geisternacht gefunden werden: sie selbst aber steht ihr in der Existenzweise durchaus nicht gleich. Hätte also Goethe diese Szene ausgeführt, was dichterisch in höchstem Grade verlockend sein mufste, so hätte er von der Örtlichkeit dieser Geisternacht und ihres nur durch Zauberkraft ermöglichten flüchtig vorübergehenden Lebens in die Örtlichkeit ewig wirklichen Lebens hinübergeführt; er hätte dann von dort zur Geisternacht mit ihrem

verrauschenden Dasein zurückleiten müssen: damit hätte er den inneren Zusammenhang seiner Dichtung, die Klarheit in der Auffassung des hier dargestellten Daseinskreises durch Vermengung mit einem auf ganz andrer Voraussetzung beruhenden aufgegeben. Dafs er dies nicht that, dafs er diese zu grofsartiger Ausführung reizende Szene lieber aufgab als dafs er den einmal herbeigeführten Zusammenhang in seiner Begründung verschoben und dadurch den dramatischen Fortgang unterbrochen hätte, beweist die Energie, mit der der Dichter die künstlerische Einheit seines Werkes selbst da zu wahren wufste, wo es ihn Opfer kostete: er führte die Szene nicht aus, und die Walpurgisnacht kann in unverändertem und ununterbrochenem Wesen einer Geisternacht ihren Fortgang nehmen.

Die dritte Handlung (V. 7495—8033).

Die dritte Handlung führt uns an den oberen Peneios zurück, wo die erste Handlung gespielt hat: dort befinden sich noch Mephistopheles und Homunkulus, die nun auch zu ihrem Ziele gelangen sollen. Mephistopheles findet es hier, und eben deshalb kann es Homunkulus hier nicht finden: Mephistopheles kann sein Ziel nur da erreichen, wo das seiner Natur Gemäfse, das Häfsliche, herrscht; Homunkulus kann zu seinem Ziele nur kommen, wo die Natur selbst sich der Schaffung schöner Organismen bietet. Den Übergang aber von dem einen Gebiete zu dem anderen giebt diese dritte Handlung, die somit darauf ausgehen wird, die mit der Erde zusammenhängende Weiterentwickelung als nur für das Häfsliche geeignet darzustellen, demgegenüber das Meer mit seiner Schaffungsweise als das Höhere, Edlere, Schönere erscheinen mufs.

Dieser Grundzug der Handlung offenbart sich sofort nach ihrem Beginne. Die Sirenen wollen noch am Peneios weilen um »Lied um Lieder anzustimmen, Dem unseligen Volk zu Gut«. Das ist für sie, die Trefflichen, zum Guten Führenden, ein ihrer edlen Natur entspringendes Opfer. Sie wissen sehr gut: »Ohne Wasser ist kein Heil«, und so ist auch für sie das höchste Heil da, wo das Wasser das unbedingt herrschende Element ist, im Ozean: »Führen wir mit hellem Heere Eilig zum ägäischen Meere, Würd' uns jede Lust zu Teil.« Aber in diesem Bestreben, hier Gutes zu wirken, werden sie sehr unliebsam unterbrochen: jenes Erdbeben, das zu Anfang der zweiten Handlung der Flufsgott Peneios aus der Ferne hat grollen hören, und dessen Eintreten somit bereits vorbereitet ist, tritt jetzt wirklich ein und erfüllt die zarten Sirenen mit Entsetzen. Da bleibt ihnen nichts Anderes übrig, als fortzueilen: »Niemand dem das Wunder frommt.« So rufen sie denn alles auf, zum Meere zu ziehen: »Fort! ihr edlen, frohen Gäste Zu dem seeisch heitern Feste.« Das Meer bietet also heute noch etwas ganz Besonderes, wie es auch später eintrifft: so fliehen sie, der folgenden Handlung den Weg zeigend, mit den Worten: »Eile jeder Kluge fort! Schauderhaft ist's um den Ort.« Und das Schauderhafte ist in der That das, was nun hier zur Herrschaft kommt. Das Erdbeben, als Seismos verkörpert, hebt den Boden aus der Tiefe. Das bereitet den Sphinxen unleidlichen Verdrufs: »Doch wir ändern nicht die Stelle, Bräche los die ganze Hölle.« Aus ihrem Munde hören wir, dafs Seismos derselbe Alte ist, »der die Insel Delos baute«: da mufs ihm dieser Berg, den er heraufhebt,

ein kleines Werk sein. Auch Seismos, der einst Ossa und Pelion dem Parnafs »als eine Doppelmütze« aufgesetzt, der sogar den Olymp zum Sitze Jupiters und der Seinen emporhob, fafst es nicht anders auf. Diesmal hat jedoch sein Heraufdringen einen besonderen Zweck: er fordert »laut zu neuem Leben« sich »fröhliche Bewohner auf«. Aus ihrer Art wird sich es zeigen, welcher Art der Schöpfer ist. Auf das edle Wesen der Sphinxe übt er keine Wirkung aus: sie sehen die Veränderungen, bleiben aber selbst unberührt: »Ein' [so, denn Sphinx wird hier stets weiblich aufgefafst!] Sphinx wird sich daran nicht kehren: Wir lassen uns im heiligen Sitz nicht stören.« Mit diesen letzten Worten, die wir von den Sphinxen hören, ist zugleich das Urteil über das, was weiter geschieht, gesprochen: mit dem nun entstehenden schlimmen Treiben haben sie nichts zu thun. Die neben ihnen sitzenden Greife dagegen finden in ihm eine Befriedigung ihrer habgierigen Natur: in den Ritzen des neuentstandenen Gesteins sehen sie Gold glitzern; sie rufen die Ameisen herbei, um es zu bergen. Aber schon kommen die Geschöpfe, die dem neuen Berg ihr Dasein verdanken, tumultuarisch entstanden, sich selbst und andern ein Rätsel: »Haben wirklich Platz genommen, Wissen nicht, wie es geschah. Fraget nicht, woher wir kommen, Denn wir sind nun einmal da«: so sind sie von Anfang an ein unerfreuliches Gegenbild zu der organischen Entstehungsweise, nach der Homunkulus strebt. Unbekümmert darum wollen sie sich indessen ihres Daseins und des Ortes dieses Daseins erfreuen: »Doch wir finden's hier zum besten, Segnen dankbar unsern Stern; Denn, im Osten wie im Westen, Zeugt die Mutter Erde gern.« Hat hier eine Urzeugung

ohne Klarheit des Vorganges stattgefunden, so kann sie später vom Meere, wo der Vorgang klar und durchsichtig ist, mit um so gröfserem Recht erwartet werden. Neben den Pygmäen erscheinen die kleineren Daktylen: diese werden mit den Ameisen geknechtet und müssen für die Pygmäen Waffen schmieden. Mit dem Besitze beginnt der Kampf, mit dem Kampf der Übermut: die Pygmäen wenden ihre Waffen gegen die friedlichen Reiher, aber die Kraniche als Verkünder rächenden Gerichtes erscheinen über den wider alles Recht Gemordeten wie über dem zu Tode verwundeten Ibykus — die Rache für die übermütige Frevelthat wird nicht ausbleiben.

Solcher Tummelplatz der Bosheit ist der Ort, der Mephistopheles sympathisch ist, so seltsam ihn auch ein solches Auftauchen eines Berges anmutet: das ist er vom Brocken her nicht gewöhnt. Und eben hier findet er endlich die eifrigst gesuchten und immer zurückweichenden Lamien, die, im Innern häfslich, äufserlich lüstern, ihn zu ihrer Verfolgung reizen, um ihm einen Schabernack zu spielen. In diesem Spiele werden sie von einer Lamie unterbrochen, die ihre Häfslichkeit ehrlich zeigt und die heute, um die Verwandtschaft ihres Wesens mit Mephistopheles auch äufserlich zu bekunden, neben dem Pferdefüfsigen mit Eselsfufs und Eselskopf erscheint. Das ist ihm wenig willkommen, und nun erscheinen ihm auch die verlockenden anderen Lamien verdächtig — aber seine Lüsternheit kann der Verlockung doch nicht widerstehen. Die schnödeste Verspottung ist das Schicksal des »eingedrungnen Hexensohnes«. So lange er hier fremd ist, so lange er zu der hier lebenden Schar von Geistern nicht

selbst gehört, hat er nichts Anderes zu erwarten. In dem neugeschaffenen Gebirge klettert er verirrt herum: „So toll hätt' ich mir's nicht gedacht, Ein solch Gebirg in Einer Nacht! Das heifs' ich frischen Hexenritt, Die bringen ihren Blocksberg mit.« Da erinnert ihn zu seinem Troste eine Oreas daran, dafs dieser neugeschaffene Berg ja nur Spukwerk dieser Geisternacht ist: ihr Gebirge ist Naturfels, der schon zu Pompeius' Zeiten war und immer bleiben wird: »Daneben, das Gebild des Wahns Verschwindet schon beim Krähn des Hahns. Dergleichen Märchen seh' ich oft entstehn Und plötzlich wieder untergehn.« So ist der richtige Gesichtspunkt, der uns wie dem Mephistopheles schon zu schwinden drohte, glücklich ins Bewufstsein zurückgerufen: auf dem Boden der natürlichen Wirklichkeit baut sich hier die flüchtige Wirklichkeit der Zaubernacht auf. Mephistopheles erkennt die Wahrheit des ihm Mitgeteilten an der Undurchdringlichkeit des den Naturfels umgebenden Eichenlaubes, das auch vom allerklarsten Mondenschein nicht durchleuchtet wird, also natürliche Körperlichkeit besitzt.

Soll der von Anfang an hervorgehobene Unterschied des trügerischen Schaffens der Erde und des zum wahrhaften Sein führenden Schaffens des Wassers dramatisch lebendig werden, so mufs an eine Persönlichkeit angeknüpft werden, die Trägerin der Handlung werden kann. Mephistopheles kann das nicht sein: er ist nicht neutral, er ist Partei. Um so geeigneter ist Homunkulus hierfür: da er ja selbst erst »im besten Sinn entstehen« will, so ist er seinem innersten Wesen nach neutral: er wird sich ebenso gerne nach der einen wie nach der anderen Seite wenden, wenn er nur sein

Ziel erreicht. So wird nun das Treiben des Mephistopheles durch das Erscheinen des Homunkulus unterbrochen, der in seinem Bestreben sich nicht dem blinden Ungefähr überläfst, sondern kraft der ihm eigenen Intelligenz sich durch Überlegung den besten Weg mit vollem Bewufstsein suchen möchte. Der verstimmte, über sein verunglücktes Abenteuer mifslaunige Mephistopheles will mit diesem Entstehen nichts weiter zu thun haben: seine Kraft reicht zudem dafür ebensowenig aus wie sein Wille: »Willst du entstehn, entsteh auf eigne Hand.« Homunkulus will das wohl, allein das schliefst einen guten Rat nicht aus: den hofft er bei zwei Philosophen zu finden, die über die Entstehung des Daseienden streiten. Anaxagoras vertritt die Entstehung durch Feuerskraft: »Durch Feuerdunst ist dieser Fels zu Handen.« Allein Thales forscht nach einem höheren Entstehen: für ihn handelt es sich um die Entstehung des Lebens selbst: »Im Feuchten ist Lebendiges erstanden.« Anaxagoras knüpft nun an den durch Seismos emporgehobenen Felsen an: er sieht, wie da lebendige Wesen hervorquillen, und ermutigt Homunkulus, sich diesem Entstehen des Lebens anzuschliefsen, ja sogar selbst König der Kleinen zu werden. Aber er fragt erst Thales, mit einer Wendung, die zeigt, zu welchem der beiden er sich mehr hingezogen fühlt: »Was sagt mein Thales?« Und dieser rät ab: kaum hat er es gethan, so stürzen sich die Kraniche auf die Pygmäen, um ihren Überfall und Mord der Reiher zu bestrafen: neuer Kampf und neuer Mord ist der »grausam-blut'ge Rachesegen« dieser Schöpfung der Erde. Da wendet sich Anaxagoras Hilfe erflehend an die dreigestaltige Göttin, »Diana,

Luna, Hekate«: er glaubt, sie senke sich nieder, aber es ist nicht der Mond selbst, der vielmehr ruhig wie vordem schwebt, sondern ein Fels, der niedergestürzt ist: er hat Freund und Feind, Pygmäen und Kraniche, erschlagen: dies Schicksal hätte auch den Homunkulus getroffen, wenn er dem Anaxagoras gefolgt wäre. So erkennt er, dafs hier für das von ihm gewünschte Entstehen nicht der rechte Ort ist, und gerne folgt er der Aufforderung des Thales: »Nun fort zum heitern Meeresfeste! Dort hofft und ehrt man Wundergäste.« Nun zieht er gleichen Weges, wie die früher vom ungebärdigen Seismos vertriebenen Sirenen, zum heiteren Meeresfest, von dem wir hier zum zweitenmale hören: so wächst die Spannung, es mitzuerleben.

Die Entfernung der Meeresgäste giebt dem Mephistopheles Platz wiederzuerscheinen: sein Unwille wächst bis zum Äufsersten, so dafs er dem Rate der Dryas, das hier Heimische zu schätzen, nicht Gehör schenkt: und doch enthält der Rat den Keim für den Fortgang der Handlung. Mephistopheles sieht etwas Seltsames und staunt: »So stolz ich bin, mufs ich mir selbst gestehn: Dergleichen hab' ich nie gesehn.« Das Dreigetüm ist das Häfslichste, was er bis jetzt erblickt hat: um so mächtiger regt es ihn an näherzutreten. Es sind die drei Phorkyaden, die Schwestern der Gorgonen: die drei haben nur e i n e n Zahn und e i n Auge, was ihre weibliche Natur nicht an eitler Selbstgefälligkeit hindert. Wie Mephistopheles sagt: »Doch Euresgleichen hab' ich nie erblickt, Ich schweige nun und fühle mich entzückt,« da finden sie, dafs dieser Gast offenbar Verstand besitzt. Mephistopheles hat allerdings Verstand, denn um sein Ziel, das er nun

endlich klar vor sich sieht, zu erreichen, fängt er an zu schmeicheln. Die Dichtkunst und die Bildkunst haben die Phorkyaden noch nicht geschildert: geschähe dies, so träte bei der Bildkunst durch einfachen Stoffwechsel an Stelle ihres Körpers der Marmor, der nun Träger ihrer Gestalt geworden wäre. So mufs es auch möglich sein, das Bildnis einer von ihnen auf seinen Körper, statt, wie es der Künstler thut, auf Marmor zu übertragen: weifs er, der Verwandlungserfahrene, doch sehr wohl: »Man kann sich selbst auch andern übertragen.« Er bittet zudem nur auf »kurze Zeit« darum, aber er will auch Zahn und Auge mitbekommen. Dazu können sich die Schwestern nicht entschliefsen: er braucht nur ein Auge zuzudrücken und den einen Raffzahn sehn zu lassen, so erreicht er ihr Bild wenigstens im Profil. Die Verwandlung geschieht, und triumphierend sagt Mephistopheles von sich: »Da steh' ich schon, des Chaos vielgeliebter Sohn!« Aber »Sohn« ist jetzt für ihn falsch: die neuen Schwestern erinnern ihn daran, dafs sie ja Weiber sind: »Des Chaos Töchter sind wir unbestritten«. so ist er es auch und hat kein Recht mehr, sich den »Sohn« des Chaos zu nennen. Mephistopheles mufs das zugeben. Da er aber nur äufserlich Weibesgestalt angenommen hat, innerlich, seinem Wesen nach, männlich bleibt, so kann er mit dem Gefühle der Selbsterniedrigung die Bezeichnung als eines Hermaphroditen nicht abweisen. Die Phorkyaden aber jubeln über die neue Dreiheit: sie ist viel schöner als die alte, denn sie besitzt jetzt zwei Augen, zwei Zähne. Aber auch Mephistopheles jubelt: er ist jetzt der Gipfel des Häfslichen: er kann sogar im Höllenpfuhl die Teufel erschrecken. Das aber,

was bei dieser Verwandlung für den Fortgang der dramatischen Handlung sich ergiebt, ist dies, dafs Mephistopheles jetzt gleichfalls in das Altertum übergegangen ist, dafs er diesem angehört, dafs er mit vollem Recht eine Stellung in ihm einnimmt. So kann er nun im Dienste Fausts an der weiteren Handlung auch während ihres Verlaufs im Altertum teilnehmen. So ist die Vorbereitung nach dieser Seite hin ebenso zum Ziele gelangt wie bei Faust: es bleibt jetzt noch übrig, für Homunkulus das Ziel zu erreichen, um die ganze Vorbereitung zur Handlung selbst abzuschliefsen.

Die vierte Handlung (V. 8034—8274).

Der Grundzug der vierten Handlung ist die immer entschiedenere Hinlenkung der Aufmerksamkeit auf die bevorstehende Umwandlung des Homunkulus, die zu seiner wirklichen Entstehung notwendig ist. Je mehr Himmel und Erde von solchen Umwandlungen erfüllt sind, um so natürlicher wird der Einzelvorgang sein: sobald erst einmal der dämonische Neuanfang der Lebensenergie gegeben ist, erscheint der weitere Verlauf als ein den allgemein herrschenden Naturgesetzen entsprechender.

Die Sirenen sind am Ufer des Meeres angekommen, der Mond verharrt im Zenith. Zum Verlaufe der Handlung bedarf es des Friedens in der Natur: besonders das Meer mufs friedlich sein.. So flehen die Sirenen, Luna möchte, wenn auch sonst thessalische Zauberfrauen sie frevelhaft herabgezogen hätten, womit zugleich das entgegengesetzte frühere Gebet des Anaxagoras als frevelhaftes erscheint, doch jetzt ruhig herabblicken und das Getümmel erleuchten, »Das sich aus den Wogen hebt«. Von diesem holden Sang an-

gezogen, tauchen Tritonen und Nereiden, die sich vor den Stürmen in die stillsten Gründe geflüchtet hatten, vertrauensvoll herauf und zeigen entzückt den Schmuck, den sie den Sirenen verdanken: im natürlichen Leben singen diese die Schiffe heran, die hier dann scheitern; in dieser Geisternacht folgen sie dem Leitwort, mit dem sie den Beschuldigungen der Sphinxe entgegengetreten sind: »Weg! das Hassen, Weg! das Neiden« (V. 7166 ff.). Sie reizen die Tritonen und die Nereiden zu bewähren, dafs sie auch etwas leisten können, dafs sie »mehr als Fische sind«, die sich in der Meeresfrische schwanken Lebens ohne Leid behagen: und die Seegottheiten sind sofort bereit dazu, denn: »Ehe wir hieher gekommen, Haben wir's zu Sinn genommen.« Sie sind im Nu fort; die Sirenen sehen nur, dafs sie nach Samothrake ziehen, ins Reich der hohen Kabiren: »Sind Götter, Wundersam eigen, Die sich immerfort selbst erzeugen Und niemals wissen was sie sind.« Damit wird sofort der Grundzug beständiger Umwandlung vorgeführt, hier als allgemeine Thatsache, während das besondre Ziel ihrer Umwandlung später hervortritt. Die Sirenen vollenden nun ihr Gebet an die Luna, indem sie die neue Wendung hinzufügen, sie möge auf ihren Höhen weilen: »Dafs es nächtig verbleibe, Uns der Tag nicht vertreibe«: nur so kann sich alles vollenden, was in dieser Nacht zustande kommen soll.

Nun führt Thales den Homunkulus heran: soll Homunkulus im Meere beginnen, so kann ihm der Meergott Nereus die beste Förderung gewähren. Allein Nereus will seinen Rat nicht geben: seinem guten Rate sind die Menschen nie gefolgt. So tritt in den

Fortgang der Handlung ein verzögerndes Moment; aber wenn ein solches in dem Dichtwerk künstlerisch berechtigt sein soll, so mufs in ihm zugleich ein die Handlung schliefslich doch förderndes Moment mitenthalten sein. Es kommt bei der Entstehung des Homunkulus nicht nur darauf an, dafs der Ausgangspunkt für sein Entstehen gefunden wird, sondern dafs er dabei zugleich das Ziel erkennt, das er mit seiner Verkörperlichung zu erreichen strebt. Nur dessen ideale Gestaltung kann ihn veranlassen, seine vorläufige, aber durch die Schrankenlosigkeit ihrer Bestimmung wertvolle Existenz aufzugeben und sich mit seiner Verkörperlichung zugleich eine nicht mehr rückgängig zu machende Beschränkung aufzulegen. Dieses ideale Ziel ist für ihn wie für Faust die höchste Schönheit: aber Faust will sie finden, um sie zu geniefsen, Homunkulus will sie finden, um sie zu sein. Sie tritt ihm verkörpert entgegen in der schönsten der Doriden, der Töchter des Nereus und der Doris, in der Galatea, »Die, seit sich Kypris von uns abgekehrt, In Paphos wird als Göttin selbst verehrt. Und so besitzt die Holde lange schon, Als Erbin, Tempelstadt und Wagenthron.« Heute kommt sie, wie alljährlich einmal, den Vater zu besuchen, ein Besuch, den, da er nur in raschem Vorüberfahren ohne Verweilen besteht, Nereus natürlich um so weniger versäumen oder auch nur sich stören lassen will. So ist in der Zurückweisung des Bestrebens des Homunkulus zugleich der Keim für die endliche Erfüllung seiner Sehnsucht mitenthalten, und zwar um so mehr, als Nereus schliefslich, denn »es ziemt in Vaterfreudenstunde Nicht Hafs dem Herzen, Scheltwort nicht dem Munde«, gerade im Hinblick auf das

Wiedersehen der geliebten Tochter doch einen Rat giebt: er nennt den, der nun endlich wirklich der rechte Mann ist, Homunkulus zu helfen: »Hinweg zu Proteus! Fragt den Wundermann, Wie man entstehn und sich verwandeln kann.« Thales ist zwar von diesem Rate nicht erbaut, weil Proteus, der ewig Veränderliche, nach seiner Meinung um dieses Charakters willen unbrauchbar ist: in Wirklichkeit ist es aber gerade die ihm naturgemäfse Eigenschaft der Verwandlungslust, die ihn für den Zweck des Homunkulus ganz besonders geeignet erscheinen läfst.

Während die beiden den Proteus suchen, kommen die Tritonen und die Nereiden von Samothrake zurück: sie bringen die Kabiren. Die Sirenen begrüfsen in ihnen: »Klein von Gestalt, Grofs von Gewalt, Der Scheiternden Retter, Uralt verehrte Götter« und bekennen, dafs sie selbst ihnen nachstehen, denn jene retten bei einem Schiffbruch die Mannschaft, während sie selbst aufserhalb dieser Nacht keine Rettung bringen. Die Kabiren werden aber von den Meergottheiten hergebracht, »ein friedlich Fest zu führen: Denn wo sie heilig walten, Neptun wird freundlich schalten«. So ist durch ihr Herbeikommen die Ruhe des Meeres von seiten des Meerbeherrschers gesichert; Luna kann ihres Leuchtens walten, und der ungestörte Verlauf des Meerfestes ist eingeleitet: die Folge des Auftretens der Kabiren wird denn auch nicht ausbleiben. Aber sie haben noch eine zweite Bedeutung. Sie sind in beständiger Wandlung begriffen, nicht nur in ihrem Wesen, sondern auch in ihrer Zahl: drei sind mitgekommen, der vierte, der für alle denkt, ist zurückgeblieben; drei andere sind im Olymp zu erfragen:

»Dort wes't auch wohl der achte, An den noch niemand dachte.« Wohl ist ihre Natur eine gnädige, aber sie selbst sind »alle noch nicht fertig«. Sie sind von einem höchsten Streben erfüllt, das sie nicht zur Ruhe kommen läfst: »Diese Unvergleichlichen Wollen immer weiter, Sehnsuchtsvolle Hungerleider Nach dem Unerreichlichen.« Eben damit werden sie ein Vorbild für Homunkulus und eine Gewähr für sein höchstes Streben: auch er ist noch nicht fertig und daher ein »sehnsuchtsvoller Hungerleider«: wenn sie durch Umwandlung ihr Ziel erreichen, warum soll er es nicht auch können? Und auch sein Sehnen geht, wenn er sich Galatea zum Ziele nimmt, nach dem Unerreichlichen: er mufs sich mit der schönsten irdischen Frau, der der Göttin in der Schönheit, soweit es eben möglich ist, ebenbürtigen Helena begnügen. Dieses Unerreichliche, das höchste Göttliche, sind aber die Sirenen gewohnt anzubeten, wo es erscheinen möge — es lohnt unter allen Umständen. So sind die Kabiren nach zwei Seiten hin eine wichtige Gewähr für den Erfolg der Nacht und ihres Festes, und die Nereiden und die Tritonen dürfen unter Zustimmung der Sirenen sich rühmen, mehr als die Helden des Altertums geleistet zu haben: haben diese das goldene Vliefs erlangt, so haben sie selbst das Gröfsere gewonnen, die Kabiren. Der Dichter aber weifs auch hier das, woran »die Weisen sich stofsen« und ihre »harten Köpfe brechen«, in den rechten Zusammenhang zu bringen und so das harmonische Gefüge der in der Wirklichkeit zerstreuten und darum unverständlich bleibenden Einzelheiten zu schaffen: im Einklang seines Werkes erfüllt jedes einzelne seine rechte Stelle, wird dadurch verstanden und fördert wieder das Verständnis des anderen.

Nachdem so der Fortgang der Handlung vorbereitet und gesichert ist, werden die beiden Wanderer von Proteus bemerkt: die Wunderlichkeit ihrer Erscheinung erfreut den »alten Fabler« und stimmt ihn günstig. Das hindert ihn freilich nicht, die Fremden mit seiner Verwandlungsfähigkeit, mit dem Wechseln des Ortes und der äufseren Erscheinung zu necken, bis er durch seine Neugier bewogen wird, sich in edler Gestaltung zu zeigen. Thales teilt ihm des Homunkulus Wunsch, zu entstehen, mit: »Er ist ... Gar wundersam nur halb zur Welt gekommen. Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften, Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften. Bis jetzt giebt ihm das Glas allein Gewicht, Doch wär' er gern zunächst verkörperlicht.« Proteus nennt ihn einen Jungfernsohn, eine Schöpfung, die früher da ist, als sie von rechtswegen hätte da sein dürfen, und Thales fügt, die Seltsamkeit des kleinen Wesens bestätigend, hinzu, er sei hermaphroditisch: Homunkulus trägt die Potenz zu männlicher wie zu weiblicher Verkörperlichung in sich — in der Lebensenergie als solcher kann eine Scheidung nach dem Geschlechte noch nicht vorhanden sein. Proteus erkennt das richtig: um so leichter mufs dem Homunkulus sein Streben nach Verkörperlichung glücken: denn auf welche Weise er anlangt, mag ihn die Verkörperlichung nach der einen oder nach der anderen Seite hin beschränken, die Sache selbst mufs ihm glücken, da er Anlage zu beidem hat. Der Weg dazu steht Proteus fest: »Im weiten Meere mufst du anbeginnen,« ruft er dem Homunkulus zu; dort mufs er, der Daseinsbedingung aller organischer Wesen sich anschliefsend, durch Verschlingen anderer

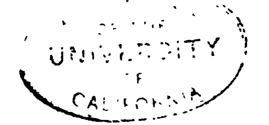
Körper zu wachsen suchen: »Man wächst so nach und nach heran Und bildet sich zu höherem Vollbringen.« Und Homunkulus fühlt sich von der weichen Wasserluft, vom Meeresduft gar behaglich angeweht: so folgt er gerne dem Proteus auf eine Landzunge, um den Zug, der eben herschwebt, besser zu sehen. So gehen alle drei auf die meerumströmte Landspitze — »dreifach merkwürd'ger Geisterschritt«: drei Geister sind es, aber sehr verschiedener Art. Homunkulus ist noch rein geistig als Lebensenergie; Thales ist geistig als der der Walpurgisnacht angehörende, durch sie zu flüchtiger Daseinsbethätigung erweckte Geist; Proteus ist geistig als in voller Natürlichkeit existierende, nicht nur in dieser Nacht sich lebendig bethätigende Gottheit.

Die fünfte Handlung (V. 8275—8487).

Vom Ufer am Meere führt die fünfte Handlung auf das Meer selbst: so ist endlich der Ort erreicht, nach dem die ganze Handlung hinstrebte, da hier das Entscheidende sich begeben soll. An der Spitze des von Proteus bereits gesehenen Zuges erscheinen die Telchinen von Rhodos, die dem Neptun den Dreizack geschmiedet haben: mit ihm kann er die Fluten, sogar wenn sie vom Donnerer selbst aufgeregt sind, wieder beruhigen; diesen Dreizack hat heute Neptun den Telchinen gereicht: nun schweben sie »festlich, beruhigt und leicht«. So bewährt sich die Macht der Kabiren: »wo sie heilig walten, Neptun wird freundlich schalten.« Damit ist die Ruhe des Meeres nun endgiltig gesichert, und mit den Sirenen begrüfsen die Telchinen die Schwester des von ihnen gefeierten Apollo: sie singen ihm auf Rhodos Päane, aber sie errichten

ihm auch die Kolosse auf seiner Insel. Über solches Schaffen toter Werke, die ein Erdstofs wieder zerstört, über solches Umschaffen des toten Stoffes in neue Formen, so dafs der Stoff tot bleibt, spottet Proteus: den lebenerweckenden Strahlen der heiligen Sonne sind solche Werke nur ein Spafs: hier handelt es sich um ein ganz anderes, ein wirkliches Schaffen, das Schaffen des lebendig Natürlichen. Als Delphin gestaltet nimmt er Homunkulus auf den Rücken und trägt ihn vom Lande fort »ins ewige Gewässer«. Da soll er sich dem Ozean vermählen. Und Thales giebt ihm den Wahrspruch mit auf den Weg: »Gieb nach dem löblichen Verlangen, Von vorn die Schöpfung anzufangen! Zu raschem Wirken sei bereit! Da regst du dich nach ewigen Normen Durch tausend, abertausend Formen, Und bis zum Menschen hast du Zeit.« Aber Proteus warnt ihn, nach »noch höheren Orden zu streben«: »Denn bist du erst ein Mensch geworden, Dann ist es völlig aus mit Dir«: mit dem Menschen ist die Entwickelung zu höheren Stufen abgeschlossen, ohne dafs damit etwas Rechtes erreicht wäre: Mensch zu sein lohnt nicht, man müfste denn Einer vom Schlage des Thales sein, »das hält noch eine Weile nach«, so dafs er seit vielen hundert Jahren hier mit erscheinen kann, während die grofsen Massen der Menschen klanglos in die Unterwelt steigen und dort ein unerfreuliches Dasein führen. Den Proteus wie den Thales läfst der Dichter hier in treffender Weise aus ihrer Lage, aus ihrer Kenntnis der Verhältnisse heraussprechen: sie wissen nicht, dafs das Schattenbild, das durch Homunkulus wieder zu neuem Leben kommen soll, von der Unterwelt losgesprochen, bereits der durch ihn ermög-

lichten Verkörperlichung harrt, dafs er also diese Stufen, wie sie sonst von einer neu beginnenden Lebensenergie durchzumachen sind, keineswegs Schritt für Schritt zu erklimmen braucht. Andererseits genügt ihm auch eine alltägliche Lebensform nicht: soll er zur That schreiten, sein Glas sprengen und sich totem Stoffe verbinden, so mufs das, was ihn zum Handeln anregt, ein Mächtiges, Gewaltiges sein: es ist das Mächtigste, was die Erde und den Himmel beherrscht, die Liebe selbst, die indessen nur durch die schönste Erscheinung zu schaffender Bethätigung würdig erregt wird. Und diese ist es, die nun leibhaftig herankommt. Ein Ring von Wölkchen um den Mond, den die Menschen für einen Mondhof halten, den die Geister aber als Tauben erkennen, kündet die Herrscherin an: die Sirenen sehen die liebentzündeten, weifsgefiederten Vögel der Venus: »Paphos hat sie hergesendet, Ihre brünstige Vogelschar« und sie rufen frohlockend: »Unser Fest, es ist vollendet, Heitre Wonne, voll und klar.« Da kommt nun der Zug selbst: voran ziehen auf Meerstieren, Meerkälbern oder Meerwiddern die Psyllen und Marsen, deren Aufgabe es ist, »in Cyperns rauhen Höhlegrüften« Cypriens Wagen zu bewahren: keine seit dem Altertum entstandene Seeherrschaft fremder Völker hat sie in ihrem heiligen Werk stören können, und so bringen sie »unsichtbar dem neuen Geschlechte« heute und bringen so fortan die lieblichste Herrin heran. Um den Muschelwagen spielen die Schwestern, die Doriden, und geleiten das Ebenbild der Mutter, Galatea, die schönste von ihnen allen: »ernst, den Göttern gleich zu schauen, Würdiger Unsterblichkeit«, aber, wie Helena selbst, die bei aller Schönheit erst durch Anmut



unwiderstehlich war, ist auch sie »lockender Anmutigkeit«. Die auf Delphinen vorüberziehenden Doriden bringen Jünglinge mit, die sie aus Schiffbrüchen gerettet haben: Nereus soll ihnen Unsterblichkeit verleihen, damit sie als Gatten bei seinen Töchtern bleiben können. Aber dieser Wunsch nach Verwandlung kann nicht erfüllt werden: über den Menschen geht die natürliche Entwickelung nicht hinaus; eine gegen den Gang der Natur eintretende Umwandlung der menschlichen Natur in die göttliche kann nur Zeus gewähren. So wird das hier überall rege Streben nach Neugestaltung und Umwandlung in seine natürlichen Schranken zurückgewiesen: was mit Homunkulus geschieht, kann also nur etwas sein, was dem natürlichen Verlauf der Dinge entspricht. Da naht sich Galatea, begrüſst den Vater, und schon zieht sie wieder davon. Dieser Anblick der höchsten Schönheit, wie sie hier dem Wasser entsprungen ist, begeistert Thales zu dem Dithyrambus: »Heil! Heil! aufs neue! Wie ich mich blühend freue, Vom Schönen, Wahren durchdrungen . . . Alles ist aus dem Wasser entsprungen! Alles wird durch das Wasser erhalten! Ozean, gönn' uns dein ewiges Walten! Wenn du nicht Wolken sendetest, Nicht reiche Bäche spendetest, Hin und her nicht Flüsse wendetest, Die Ströme nicht vollendetest, Was wären Gebirge, was Ebnen und Welt? Du bist's, der das frischeste Leben erhält.« Und der Chor der sämtlichen Kreise antwortet: »Du bist's, dem das frischeste Leben entquellt.«

Nereus sieht sehnsüchtig der fortziehenden Tochter nach: ihr Muschelthron »glänzt wie ein Stern durch die Menge: Geliebtes leuchtet durchs Gedränge«. Homunkulus ist von allem, was er sieht, entzückt: »In

dieser holden Feuchte, Was ich auch hier beleuchte, Ist alles reizend schön.« Das wirkt so anregend auf ihn, dafs ihm Proteus zuruft: »In dieser Lebensfeuchte Erglänzt erst deine Leuchte Mit herrlichem Getön«: Homunkulus hat das Element gefunden, in dem sein Entstehen beginnen kann; er hat aber auch das Ideal gefunden, das ihm das Ziel seiner Verkörperlichung zeigt: er schwebt zu Galatea hin; er flammt zu ihren Füfsen um ihre Muschel: »Bald lodert es mächtig, bald lieblich, bald süfse, Als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt.« Da zerschellt er sein Glas am glänzenden Thron: »Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergiefset sich schon.« So strömt die Lebensenergie lebenerweckend in das Wasser, das ringsum verklärt ist: »ringsum ist alles vom Feuer umronnen«. Da ist der grofse Augenblick gekommen, in dem Eros waltet, »der alles begonnen«, der auch hier die Vermählung der Lebensenergie mit dem toten Stoffe sich vollziehen läfst. Die Vermählung geschieht im Wasser, aber hier ist nur der Beginn: thatsächlich werden in dem von der Lebensenergie ergriffenen und lebendig gemachten Stoffe alle vier Elemente zum Leben erweckt: sie alle gehören zu der körperlichen Grundlage einer neuen Lebensgestaltung. So ertönt denn der Heilsspruch der Sirenen: »Heil dem Meere! Heil den Wogen! Von dem heiligen Feuer umzogen; Heil dem Wasser! Heil dem Feuer! Heil dem seltnen Abenteuer!« Aber der Chor, »All Alle«, antwortet, indem er den Kreis der Elemente vervollständigt: »Heil den mildgewognen Lüften! Heil geheimnisreichen Grüften! Hochgefeiert seid allhier Element' ihr alle vier!«

So ist nun das Ziel der klassischen Walpurgisnacht

erreicht: die drei Bestandteile, deren es für die Neubelebung abgeschiedener Menschen bedarf, sind zusammengefunden. Eine neuentstandene Lebensenergie, die nur dämonischen Ursprungs sein kann, hat sich, »ein seltnes Abenteuer«, dem toten Stoffe verbunden, in dem die vier Elemente vereinigt sind; die Formgestaltung, die dem lebendig gewordenen Stoffe notwendig ist, wird aus der Unterwelt gewonnen, wo Faust von der Königin das Schattenbild der Helena erbeten hat. Mit ihr aber mufs auch ihre ganze Umgebung wieder lebendig werden: nur so kann ihr neues Leben natürlich erscheinen und als ein wenn auch künstlich entstandenes doch natürlichen Verlauf nehmen. Erst durch dieses Mitlebendigwerden ihrer geschichtlichen Umgebung kann sich ihr geschichtliches Auftreten erneuern, für andere sowohl wie für ihre eigene Empfindung, als ob zwischen ihrem früheren Leben und ihrem jetzigen kein Zwischenraum läge. So lebt die im Homunkulus geschaffene Lebensenergie nicht nur in ihr, sondern in ihrer ganzen Umgebung: sie alle sind Gespenster und werden sich dieses Zustandes auch, sobald es notwendig wird, bewufst. Ihr gespenstisches Dasein ist aber ein durchaus wirkliches, das sich von dem natürlichen nur dadurch unterscheidet, dafs die Zusammenfügung der drei Bestandteile durch eine Zauberkraft mit möglichster Innehaltung des natürlichen Weges stattgefunden hat. Die von dem durchaus natürlichen Wege abweichende Wirkung der Zauberkraft zeigt sich darin, dafs die Wiedergeschaffenen sofort in der körperlichen Gestaltung da sind, wie sie in einem bestimmten Augenblick der Vergangenheit als natürliche Wesen existiert haben, und

wie sie jetzt existieren müssen, wenn der Augenblick der Anknüpfung an die geschichtlichen Thatsachen sie so treffen soll, wie sie als natürliche Wesen in dem entsprechenden Augenblick des Altertums gelebt haben. Wie die Zusammenfügung der drei Bestandteile eine zauberhafte ist, ebenso ist es auch ihre Trennung: nur so läfst sich auch die Art des später eintretenden Scheidens der Wiedererschaffenen aus dem neuen Dasein verstehen. Helena ist also nicht Homunkulus, sondern Helena besteht gleich ihren Begleiterinnen aus dem Stoffe, der durch die im Homunkulus enthalten gewesene Lebensenergie aus totem Stoffe zu lebendigem geworden ist, und der die Formgestaltung, das Abbild der Idee, nicht von dieser selbst, sondern durch die aus dem Reiche der Unterwelt entlassenen Schattenbilder erhalten hat. Diese Verbindung ist im Meere angebahnt worden: vom Meere her kommt Helena, um als Neuerstandene in die Handlung einzutreten. Eine vermittelnde Rolle hat bei diesem ganzen Vorgang Mephistopheles gespielt: er hat die Entstehung des Homunkulus ermöglicht, ohne zu ahnen, welche Handlung er dadurch förderte; er ist widerwillig dem Homunkulus nach Griechenland gefolgt und hat sich schliefslich in die Verhältnisse so weit gefügt, dafs er selbst in eine dem Altertum gehörige Gestaltung sich gewandelt hat. Dadurch ist er nun imstande, in die Handlung selbst mit einzugreifen, die Rolle des Vermittlers weiterzuspielen und so das Verlangen seines Herrn zu fördern. Damit sind die Vorbereitungen beendigt: sie sind die Vorbedingung des Verlaufs der neuen Handlung, die Faust eine neue Möglichkeit eröffnen soll, die ersehnte Befriedigung zu finden.



XV.
Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

III. Zweite Hälfte.
Der abnehmende Einflufs des Mephistopheles und die wachsende Selbständigkeit Fausts.

Episode 5.
Fausts Durchlebung der Vergangenheit.
b. Episode: Das Helenadrama.

Das Helenadrama hat zur allgemeinen Aufgabe die Verbindung Fausts mit dem Wertvollsten des Altertums, damit auf diese Weise der Einwurf beantwortet werde, der sich aus der zufälligen Zugehörigkeit Fausts zu einer bestimmten geschichtlichen Epoche und räumlichen Beschränktheit ergeben mufs: soll er wirklich alles erproben, was die Welt zur Befriedigung eines Strebens, wie es das seinige ist, bieten kann, so mufs auch die Vergangenheit mit durchgeprobt werden: das Bedeutendste des wichtigsten Kulturvolkes des Altertums wird nun Faust zuliebe wieder lebendig. Die besondere Aufgabe der dramati-

schen Führung der Handlung ist die, dafs, nachdem Helena mit ihrer Umgebung, ihren »Zugaben«, wie Mephistopheles ihre Begleiterinnen wegwerfend, aber den Thatbestand treffend bezeichnet, wieder erschienen ist, ihre Verbindung mit Faust hergestellt wird. Damit diese Verbindung zu einer wahrhaften und für Faust wirksamen werden könne, mufs die dem Altertum angehörende Gestalt in das Leben der Faustischen Zeit hinübergeführt werden: Faust wird nicht in das Altertum versetzt, sondern dieses wird für ihn lebendig gemacht und ihm zugeführt. In dieser Zuführung des Altertums zu Faust liegt für Faust die Möglichkeit, das ihn Beglückende, wenn es dort vorhanden ist, zu gewinnen; er kann das Beste, was das Altertum geschaffen hat, die denkbar höchste Schönheit, leibhaftig für sich erringen. Aber eben diese Hinüberführung des Altertums zu Faust trägt auch zugleich den Keim des Bruches der so errungenen Verbindung in sich: die Verbindung ist nicht auf natürlichem Wege entstanden und kann ebendarum nur eine rasch vorübergehende sein. Es zeugt von dem hohen dramatisch-technischen Geschick des Dichters, dafs er denselben Umstand, die Künstlichkeit der Wiedergeburt der Helena sowohl für die Einführung der Handlung, der Verbindung der Helena mit Faust, als auch für den Grund der Lösung dieser Verbindung als gemeinsamen Keimpunkt benutzt: es liegt darin nicht nur eine weise Sparsamkeit, wie sie auch als Eigentümlichkeit der schaffenden Natur bei der Ausbildung der Organe sich zeigt — es ist auch eine naive Bethätigung der der Natur gleich schaffenden künstlerischen Kraft, die durch solches Verfahren die Einheitlichkeit, sowie den engen

Zusammenhang des Vorgangs wahrt und die innere Notwendigkeit seines Verlaufes darthut. Trotzdem dafs die Wiederbelebung der Helena eine künstliche ist, kann sie Faust eine neue, ihm noch unbekannte Seite des Daseins, die gottgleiche Schönheit in menschlicher Verleiblichung, kundmachen; trotz dieser Künstlichkeit kann eine Verbindung mit Faust eintreten, kann dieser erproben, ob die vollendetste körperliche Schönheit imstande wäre, eine dauernde seelische Befriedigung hervorzubringen: weil aber das erneute Dasein der Helena ein künstliches ist, kann ihre Verbindung mit Faust, selbst wenn sie diesem volle Befriedigung schaffen sollte, dennoch keine bleibende sein; schafft sie ihm aber keine volle Befriedigung, so liegt in der Künstlichkeit des Daseins der Helena um so mehr der naturgemäfse Grund, die Lösung der Verbindung mit Faust in zwangloser, selbstverständlicher Weise herbeizuführen, sobald diese dem dem Gesamtfortgange der Haupthandlung entsprechenden Zwecke gedient hat.

Die Verbindung zwischen Faust und Helena herbeizuführen, ist Aufgabe des Mephistopheles: er ist dazu innerlich durch seine Neigung, alles zu fördern, was seiner eigenen lüsternen Natur entspricht, äufserlich durch seine Annahme einer antiken Formgestaltung trefflich geeignet; der Dichter kann ihn in dieser Gestalt als Schaffnerin verwenden, die von Menelaos während der Abwesenheit der Helena ihr Amt erhalten hat und der heimkehrenden Königin daher unbekannt sein mufs. Indem aber der Dichter den angesponnenen Faden des Gegensatzes der in der Galatea der klassischen Walpurgisnacht, jetzt in der Helena erscheinenden höchsten Schönheit und der von Mephistopheles

eben dort aufgefundenen und sich angeeigneten höchsten Häfslichkeit weiter fortspinnt und den natürlichen Widerwillen der beiden Erscheinungsformen gegeneinander, besonders aber der Häfslichkeit gegen die Schönheit benutzt, gewinnt er in dieser Eigenschaft der Häfslichkeit der Phorkyas, unter der sich Mephistopheles verbirgt, zugleich ein höchst wirkungsvolles Förderungsmittel für die lebhafte dramatische Ausgestaltung der Handlung selbst.

Der Prolog. (V. 8488—8637.)

Es kommt darauf an, Helena zu veranlassen, ihre natürliche Heimat aufzugeben: zu diesem Zwecke läfst sie der Dichter, der sie vom Strande des Meeres herkommend einführt, ihr Haus unter eigentümlichen Verhältnissen betreten. Diese legt sie selbst in dem Prologe dar, mit dem der Dichter die nach Möglichkeit in der Form der antiken Tragödie verlaufende Handlung einleitet.

Die Wiederbelebung Helenas und ihrer ganzen Umgebung hat so stattgefunden, dafs die Anknüpfung an die geschichtliche Existenz auf dem Meere während der Heimfahrt eintritt. Auf ihr hat der Gemahl sie selten angesprochen: er safs ihr gegenüber »als wenn er Unheil sänne«. Nun, nach der Landung, hat er sie in die Heimat vorausgeschickt, um das Haus zu mustern und ein Opfer vorzubereiten: »aber nichts Lebendigen Atems zeichnet mir der Ordnende, Das er, die Olympier zu verehren, schlachten will.« Mit Recht findet sie das bedenklich: »Doch ich sorge weiter nicht, Und alles bleibe hohen Göttern heimgestellt, Die das vollenden, was in ihrem Sinn sie deucht.« Zugleich tröstet

sie sich mit dem Gedanken, dafs schon manchesmal das schwere Beil über dem Nacken des Opfers erhoben war, als durch »Des nahen Feindes oder Gottes Zwischenkunft« der Streich noch gehemmt wurde. In dieser bangen ahnungsvollen Stimmung betritt sie das Königshaus: »Die Füfse tragen mich so mutig nicht empor Die hohen Stufen, die ich kindisch übersprang.«

In der ersten Fassung der Helenadichtung aus dem Jahre 1800, wie sie jetzt in den »Lesarten« der Weimarer Ausgabe abgedruckt ist (Bd. 15, 2 S. 72 ff.), ist neben mancherlei Abweichungen im Ausdruck, die uns die Sorgfalt der späteren Überarbeitung deutlich erkennen lassen, ein Wesensunterschied: die erste Rede der Helena geht ununterbrochen bis zu V. 85 (=V. 8590). In der jetzigen Fassung tritt eine zweimalige Unterbrechung durch den Chor ein, an die sich am Schlusse der Rede eine dritte Strophe des Chors reiht, worauf erst die in der ersten Fassung ganz fehlenden Verse 8604—8609, die Selbstermutigung der Königin, das Haus wieder zu betreten, folgt. Dieses Eintreten des Chores dient nicht nur zur Belebung der Situation, führt nicht nur die ihn bildenden Begleiterinnen der Helena mitthätig ein: das Wichtigste ist, dafs der Chor den das ganze Helenadrama beherrschenden Gedanken der alles überwindenden Schönheit der Königin, der aus dem Munde der Helena nur klagend ertönen kann, mit vollstem Klange rühmend hervorhebt. Von jeder Anregung zum Reden kehrt der Chor stets zu diesem Gedanken zurück, der hierdurch von vornherein vom Dichter als der mafsgebende, der das Schicksal der Helena gestaltende, herausgestellt wird: ist er doch auch der Grund dafür, dafs Helena überhaupt wieder-

erscheint. Hat Helena darüber geklagt, dafs, seit der phrygische Räuber sie ergriff, vieles geschehen ist, was der Ruf unter den Menschen gerne verbreitet, was »aber der nicht gerne hört, Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann« (oder wie es früher hiefs: »Von dem der Fabeln seltenste den Ursprung nahm«), so warnt sie der Chor, das, was den Raub und den Ruf bei den Menschen veranlafst hat, nicht gering zu schätzen: »Verschmähe nicht, o herrliche Frau, Des höchsten Gutes Ehrenbesitz! Denn das gröfste Glück ist dir einzig beschert: Der Schönheit Ruhm, der vor allen sich hebt. Dem Helden tönt sein Name voran, Drum schreitet er stolz, Doch beugt sogleich hartnäckigster Mann Vor der allbezwingenden Schöne den Sinn!« — eine Wahrheit, die sich gerade im Verlaufe des Helenadramas in entschiedenster Weise bewährt und deren Hervorhebung hier später Eintretendes vorbereitet und begreiflich macht. Hat Helena die Worte des Menelaos erwähnt, sie solle sich »der Schätze reiche Sammlung« von der Schaffnerin zeigen lassen, so fordert der Chor sie zur Schmückung mit den Schätzen auf, um den Kampf zwischen Schönheit und Schmuck zu sehen: »Erquicke nun am herrlichen Schatz, Dem stets vermehrten, Augen und Brust! Denn der Kette Zier, der Krone Geschmuck, Da ruhn sie stolz und sie dünken sich was; Doch tritt nur ein und fordre sie auf, Sie rüsten sich schnell. Mich freuet zu sehn Schönheit in dem Kampf Gegen Gold und Perlen und Edelgestein.« Und wie Helena davon spricht, dafs ein Gott vielleicht das schon zugerüstete Opfer noch hemmen kann, fordert der Chor sie auf, guten Mutes zu sein: auch er selbst war in gröfster Not und ist zum höchsten Glücke, in

ihr das Schönste zu sehen, gerettet worden: »Brannte doch Troja, sahen wir doch Tod vor Augen, schmählichen Tod; Und sind wir nicht hier Dir gesellt, dienstbar freudig, Schauen des Himmels blendende Sonne Und das Schönste der Erde, Huldvoll, dich, uns Glücklichen!« So zeigt sich der Grund der Einschiebung klar: er zeigt aber auch, wie der Dichter eifrigst bedacht war, bei der endlichen Einfügung des ursprünglich gesondert bestandenen Teiles den Gesichtspunkt möglichst zu betonen, der dieses einzelne Glied zu einem Wesensbestandteil des Ganzen machte.

Den Abschlufs des Prologes bildet der Jubelgesang des Chores, der das Glück der Herrin preiset, die »zu Vaterhauses Herd« freudig herantritt, der die Götter preiset, die glücklich heimführen: so hat auch sie ein Gott hierher zurückgebracht. Je heller der Jubel erklingt, um so wirkungsvoller erscheint ihm gegenüber der Schrecken, der mit dem Eingreifen der Phorkyas in die Entwickelung auftritt. Mit ihm beginnt die Handlung selbst, die sich in fünf Einzelhandlungen gliedert, so dafs die Episode als Ganzes für sich betrachtet den Eindruck eines wohlgebauten und wohlgegliederten Dramas macht.

Erste Handlung. (V. 8638—9126.)

Während des Chorgesanges ist Helena in das Haus getreten: nun kehrt sie heftigen Schrittes zurück. Nicht gemeine Furcht berührt ihr Herz: aber hier ist ihr, wie sie glaubt, das dem Schofse der alten Nacht, dem Chaos, entsteigende Entsetzen entgegengetreten. Dieses regt in ihr jetzt schon den Gedanken an, der später Thatsache wird: »So haben heute grauenvoll die Stygischen

Ins Haus den Eintritt mir bezeichnet, dafs ich gern Von oft betretner, lang' ersehnter Schwelle mich, Entlass'nem Gaste gleich, entfernend scheiden mag.« Sie hat die Schaffnerin gesehen: sie ruft die Alte zur Arbeit auf; diese bleibt sitzen, »Nur endlich rührt sie auf mein Dräun den rechten Arm, Als wiese sie von Herd und Halle mich hinweg.« Helena will zum Thalamos: da springt jene auf und vertritt ihr gebieterisch den Weg. So beginnt Mephistopheles sofort mit der Lösung seiner nächsten Aufgabe, der Königin den Aufenthalt hier zu verleiden um ihre Entfernung aus dem Hause zu veranlassen. Aber die schreckliche Gestalt tritt nun sogar aus dem Hause hervor ans Licht: hier glaubt Helena Meister zu sein; sie, die Schöne, steht unter dem Schutze des Schönheitsfreundes Phöbus, der die grausen Nachtgeburten verdrängt oder bändigt. Der gehoffte Schutz versagt jedoch: Phorkyas-Mephistopheles scheut das Licht nicht.

Von dem entsetzlichen Anblick angeregt, hebt der Chor einen neuen Gesang an: er hat viel des Schrecklichen gesehen; er hat den Brand Trojas erlebt und bei der Flucht wie im Traume die Riesengestalten der gräfslich zürnenden Götter durch Rauch und Glut, durch düsteren, feuerumleuchteten Qualm hin erblickt: nun aber sieht er das Gräfsliche, so dafs er es mit Händen greifen könnte. Er möchte die Erscheinung mit einer der Töchter des Phorkys vergleichen oder als eine der Graien erkennen. Aber unfafsbar bleibt es ihm, dafs dies Scheusal neben der Schönheit sich vor dem Kennerblick des Phöbus zu zeigen wagt. Er freilich schaut weg, »Doch uns Sterbliche nötigt, ach, Leider trauriges Mifsgeschick Zu dem unsäglichen Augenschmerz, Den

das Verwerfliche, Ewig-Unselige Schönheitliebenden rege macht.« So ercheint auch hier wieder beim Chor der ästhetische Charakter des Urteils als der beherrschende: das griechische Altertum ist von Schönheitstrunkenheit erfüllt und wirkt damit so überwältigend siegreich, dafs selbst die gefangenen Trojanerinnen sich diesem Kultus des Schönen beugen und nichts Höheres kennen. Er wird der Grund dafür, dafs sie sich wie drohend und scheltend gegen den Ausbund an Häfslichkeit wenden, der ihrer Königin entgegengetreten ist, und veranlafst dadurch den Charakter, den Handlung und Gespräch nun annehmen.

Mit diesen Scheltworten hat Phorkyas den Ton anschlagen hören, den sie mit Freuden aufnimmt: der immer auf Lüsternheit sinnende Mephistopheles setzt auch bei anderen dieselben Empfindungen voraus; so richten sich seine Schmähungen gegen die Lüsternheit der Mädchen, ein Vorhalt, der diese um so empfindlicher treffen und kränken mufs, als sie in der That den elementaren Naturtrieben am liebsten Folge leisten. An ihrer Schönheit kann er nichts aussetzen: da spricht er ihnen die Schamhaftigkeit ab und schmäht sie als mannlustige, verführte und verführende, die Kraft des Kriegers wie des Bürgers entnervende Schar, als eroberte, marktverkaufte, vertauschte Ware: sind sie das bisher noch nicht wirklich gewesen, so liegt die Möglichkeit dazu in ihrer Stellung als Sklavinnen: als solche sind sie Ware, die jeden Augenblick auf den Markt kommen kann. Um ihre Worte recht bitter zu machen, spricht Phorkyas so, als ob diese Möglichkeit schon Thatsache wäre. Den Tadel der Königin weist Phorkyas mit der Bitte zurück, sie, die Alte, vor dieser Schar

zu schützen, die neben »der Schönheit Schwan«, der Helena, »Nur schlecht befittigt, schnatterhafte Gänse sind«. Hieraus entspinnt sich ein von wichtigen Folgen begleitetes heftiges Zwiegespräch zwischen der Phorkyas und den einzelnen Mädchen: die der Königin an Vornehmheit der Gesinnung am nächsten stehende Chorführerin Panthalis begnügt sich zuerst, die Häfslichkeit neben der Schönheit zu betonen: die leidenschaftlichen anderen Mädchen werden durch die Schmähungen der Phorkyas schwer getroffen, die wiederholt auf ihre gespenstische Natur hinweist: »Zum Orkus hin! Da suche deine Sippschaft auf!« ruft sie den wieder belebten Schattenbildern zu; diese sind im Orkus nach Blut lüstern: Blut verleiht den Schattenbildern wieder körperliches Leben und mit ihm Erinnerung, wenn auch nur auf kurze Zeit, wie es beim Besuche des Odysseus in der Unterwelt geschah. Da endlich bricht die Chorführerin in die Drohung aus, sie wolle sagen, wer die Phorkyas wirklich ist: sie, das dämonisch wiedergeschaffene Wesen, erkennt in der Phorkyas die feindselige dämonische Natur. Das bestätigt diese, den Vorhalt zurückgebend, mit den Worten: »So nenne dich zuerst! Das Rätsel löst sich auf« — beide sind dämonische Naturen, wenn auch von sehr verschiedener Art: so hat keines dem anderen etwas vorzuwerfen. Dieser Zwist hat aber die Königin selbst über ihren jetzigen Zustand in Verwirrung gesetzt: die aufgerufenen Schreckgestalten unseliger Bilder umdrängen sie, so dafs »ich selbst zum Orkus mich Gerissen fühle, vaterländ'scher Flur zum Trutz. Ist's wohl Gedächtnis? War es Wahn, der mich ergreift? War ich das alles? Bin ich's? Werd' ich's künftig sein, Das Traum- und Schreckbild jener

Städteverwüstenden?« Diese Zweifel über die Art ihres Daseins benutzt Phorkyas-Mephistopheles sofort, um ihr die Reihe der »Liebesbrünstigen« vorzuführen, denen allen sie gefolgt ist; ja, als »doppelhaft Gebild« soll sie zugleich in Ilios und in Ägypten gesehen worden sein: das verwirrt Helena im höchsten Grade: »Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weifs es nicht.« Und auf den Hinweis, dafs Achill sich ihr aus hohlem Schattenreich herauf inbrünstig gesellt habe, erwidert sie: »Ich als Idol, ihm dem Idol verband ich mich. Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst. Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.« So wird dem Miterleber das Bewufstsein, dafs die wie geschichtlich auftretende Helena doch nur ein künstliches Gebilde, eben das Ergebnis der klassischen Walpurgisnacht sei, hier zu Anfang der Handlung selbst recht klar ins Gedächtnis gerufen: ein solch Gebilde kann aber auch in seine Bestandteile sich wieder auflösen und so dahinschwinden. Hier ist die Gefahr, dafs dies geschehe, sehr grofs: aber noch ist die rechte Zeit dafür nicht gekommen. Die Herbeiführung dieser Gefahr ist aber hier ein wohlbedachtes Vorbereiten auf das, was später wirklich geschieht und was dann nicht mehr erstaunen kann, wenn es Thatsache wird, nachdem es hier schon bis an die nächste Grenze der Thatsache gelangt ist, und zwar so, dafs die Veranlassung schon durch einfache Erinnerung an die frühere Existenz herbeigeführt worden ist.

Mit ihrem Hervorheben dieser alten Ereignisse hatte Phorkyas nichts Anderes bezweckt, als Helena für den ihr bevorstehenden neuen Liebesbund gefügig zu machen: je klarer ihr die früher so oft bewiesene

Gefügigkeit dem ihre Schönheit verehrenden Manne gegenüber in der Erinnerung auftaucht, um so weniger Schwierigkeit wird sie der Zumutung einer neuen Verbindung machen. Aber Phorkyas ist in ihrem Eifer zu weit gegangen: Helena darf jetzt noch nicht sich auflösen, ehe sie mit Faust sich verbunden hat. So lenkt Phorkyas ein, zumal auch der Chor sich aufs Bitten legt: »Schweige, schweige! Dafs der Königin Seele, Schon zu entfliehen bereit, Sich noch halte, festhalte Die Gestalt aller Gestalten, Welche die Sonne jemals beschien.« Für den Chor, der nicht ahnt, welches die Aufgabe der Wiederbelebung der Helena ist und weshalb sie hier noch nicht scheiden darf, ist für seine Bitte der Grund mafsgebend, dafs das Schönste, was es je gegeben hat, so lange wie möglich der Welt erhalten bleibe, in der es allein zur Geltung kommen kann.

So begrüfst nun Phorkyas, in ganz anderem Tone redend als bisher, die aus ihrer Ohnmacht erwachende Helena als die aus flüchtigen Wolken hervortretende Sonne dieses Tages: schilt man sie selbst auch für häfslich, so kennt sie doch das Schöne wohl. Helena, noch erschöpft von der Öde, die im Schwindel sie umgab, weifs sich rasch wieder königlich zu fassen, und auf die demütige Frage der Phorkyas, was sie befehle, knüpft Helena nun wieder an den Willen des Königs an, den auszuführen sie vorausgesendet ist: das Opfer soll vorbereitet werden. Da enthüllt ihr Phorkyas das Geheimnis und spricht das entscheidende Wort: Helena ist das Opfer, sie wird durch das Beil fallen; die Mädchen des Chores aber, wie Phorkyas-Mephistopheles im Behagen wollüstiger Grausamkeit

hinzufügt, werden jämmerlich aufgehenkt werden: »Sie stirbt einen edlen Tod; Doch am hohen Balken drinnen, der des Daches Giebel trägt, Wie im Vogelfang die Drosseln, zappelt ihr der Reihe nach.«

Diese unerwartete Enthüllung überrascht und entsetzt Helena und den Chor so, dafs sie »erstaunt und erschreckt« stumm dastehen: da verhöhnt sie Phorkyas-Mephistopheles: sie sind nichts als Gespenster, führen nur ein künstliches Dasein und sind doch so entsetzt bei dem Gedanken, es aufgeben zu müssen, »vom Tag zu scheiden, der euch nicht gehört«, und in ihren bisherigen Zustand in die Unterwelt zurückzukehren. Die natürlich entstandenen Menschen sind nach der Anschauung des eines ewigen Lebens geniefsenden Teufels zwar auch nicht anders denn als Gespenster zu bezeichnen: auch sie haben nur flüchtig eine ihnen nicht gehörende, nur geliehene Gestaltung angenommen, die sie wieder verlassen müssen, ungern, doch ohne Rettung. Aber sie wissen wenigstens, was ihr Los ist, und erstaunen sich daher nicht, wie es jetzt Helena und die Mädchen thun, die durch ihre künstliche Neubelebung an die Dauer ihres Daseins auf Erden weit weniger Recht haben als die natürlich entstandenen Menschen. Will aber Phorkyas-Mephistopheles seinen Zweck erreichen, so mufs er Ernst machen: er läfst durch Teufelchen, die als Zwerggestalten auf seinen Ruf erscheinen, das Opfer zurichten. Während die Königin gefafst und sinnend dasteht, flehen die Mädchen um Rettung. Schliefslich fragt auch Helena, ob diese möglich sei. Nun weifs Phorkyas-Mephistopheles durch Schilderung des fremden Geschlechtes, das sich mit seinem Fürsten im Gebirg angesiedelt hat, durch Be-

schreibung der Burg und ihrer Bewohner, deren verlockendes Wesen er hervorhebt, um das Gelüste der tanzfrohen und tänzerbegierigen Mädchenschar rege zu machen, zunächst die Mädchen, dann auch Helena zu bestimmen, ihm zu folgen. Als Helena immer noch zögert, regt er in ihr Furcht vor dem rachedürstenden Menelaos an, und wie auch jetzt das entscheidende Wort noch nicht fällt, müssen in der Ferne Trompeten ertönen: Menelaos ist im Anrücken — noch ein Augenblick des Zögerns, und es ist zu spät. Da endlich, obgleich sie in Phorkyas den »Widerdämon« empfindet, erklärt sich Helena bereit zu folgen. Aber es ist nicht nötig, dafs sie sich entfernt: es geschieht, wie es Phorkyas-Mephistopheles ihr versprochen hat: »Sogleich umgeb' ich dich mit jener Burg.« Während des Chorgesanges verbreiten sich Nebel: wie diese schwer und düster sie umgeben, fürchten die Mädchen, es möchte vielleicht nun wieder in die Unterwelt hinabgehen: in ihnen ist das Bewufstsein immer klarer geworden, welcher Art ihre Natur ist, und sie erinnern sich jetzt deutlich mit Schrecken des unerfreulichen Zustandes in der Unterwelt, eine Empfindung, die gerade bei den Mädchen später von entscheidender Bedeutung wird: um so wichtiger ist es, dafs sie in ihnen schon jetzt recht deutlich und lebendig hervortritt. So fragen sie ängstlich: »Schwebt nicht etwa gar Hermes voran? Blinkt nicht der goldne Stab Heischend, gebietend uns wieder zurück Zu dem unerfreulichen, grautagenden, Ungreifbarer Gebilde vollen, Überfüllten, ewig leeren Hades?« Die Bangigkeit verläfst sie selbst dann nicht, wie die Nebel schwinden: sie sehen die Mauern und wähnen sich nun erst recht in schlimmer Lage: »Schauer-

lich in jedem Falle! Schwestern, ach! wir sind gefangen, So gefangen wie nur je!«

Zweite Handlung (V. 9127—9418).

Allein die Mädchen haben sich getäuscht und müssen darüber von der Chorführerin, die auch hier wieder als in ihrer Denk- und Empfindungsweise weit vornehmer und der Königin näher stehend erscheint, bittere Worte hören: ihr gegenüber sind die Mädchen wie eine dem niedren stofflichen Wesen kaum entwachsne Masse, deren wenig ausgebildetes geistiges Leben jedem äufseren Eindruck leicht ohne Überlegung nachgiebt: »Vorschnell und thöricht, echt wahrhaftes Weibsgebild! Vom Augenblick abhängig, Spiel der Witterung, Des Glücks und Unglücks, keins von beiden wifst ihr je Zu bestehn mit Gleichmut.« Die weibliche Natur tritt in ihrer ungeklärten elementaren Gebahrung in ihnen auf — ein Charakterzug, den der Chor bis zum Schlusse bewahrt und bewährt. Helena fragt vergeblich nach der Phorkyas, und schon »regt in Menge sich allbereits In Galerien, am Fenster, in Portalen rasch, Sich hin und her bewegend viele Dienerschaft; Vornehm-willkommnen Gastempfang verkündet es.« Da geht auch dem Chor das Herz auf: mit elementarer Kraft bricht die Geschlechtsfreudigkeit beim Anblick der »jungholdesten Schar«, des herrlichen Volkes von »Jünglingsknaben« hervor: die Mädchen sind ganz Bewunderung und können »der Wänglein Paar, wie die Pfirsiche rot Und eben auch so weichwollig beflaumt« nicht sehen ohne die Lustanwandlung hineinzubeifsen: aber da warnt sie die Erinnerung an das eigne dämonische Wesen: sie könnten auch hier solches finden

und bei der Berührung den widerwärtigen Kern zu kosten bekommen. So war es in der klassischen Walpurgisnacht dem Mephistopheles mit den Lamien ergangen.

Inzwischen wird ein Zeltthron gebaut, Helena auf den herrlichen Pfühl eingeladen: da erscheint auch schon Faust selbst. Aber »Statt feierlichsten Grufses, wie sich ziemte, Statt ehrfurchtsvollem Willkomm bring' ich dir, In Ketten hart geschlossen, solchen Knecht, Der, Pflicht verfehlend, mir die Pflicht entwand.« Der Turmwächter Lynkeus, der sonst gewöhnt ist, dem Luchse gleich zu sehen, hat ihre Ankunft nicht gemeldet: »Freventlich verwirkt Das Leben hat er, läge schon im Blut Verdienten Todes; doch nur du allein Bestrafst, begnadigst, wie dir's wohlgefällt.« Lebendiger und überzeugender konnte die allsiegende Schönheit Helenas nicht eingeführt werden, als durch diese Wirkung ihrer Erscheinung: sie besiegt jeden, der sie sieht, den Diener, der von ihr geblendet seines Amtes vergifst, den Herrn, der sich seines Rechtes, zu strafen oder zu begnadigen, begiebt und die Entscheidung in die Hand der fremden, aber schönen Frau legt. Als Richterin hört sie jedoch zuerst den Beklagten an, der dieser gottgegebenen Frau schon hingegeben ist und gerne jedes Geschick aus ihrer Hand empfängt. Da hört sie von ihm: »Harrend auf des Morgens Wonne, Östlich spähend ihren Lauf, Ging auf einmal mir die Sonne Wunderbar im Süden auf.« So ist es der Anblick dieser neuen Sonne selbst, die ihn seine beschworenen Pflichten vergessen läfst: aber mag sie ihn auch vernichten, er erträgt es geduldig: »Schönheit bändigt allen Zorn.« Helena vermag das

Übel, das sie brachte, nicht zu bestrafen. Die Wirkung ihrer Schönheit betrachtet sie als ein strenges Geschick, das sie überall verfolgt, »der Männer Busen So zu bethören, dafs sie weder sich Noch sonst ein Würdiges verschonten«, so dafs sie, begehrt, entführt, geraubt, alles in Verwirrung setzen mufste. So lautet ihr Urteil: »Entferne diesen Guten, lafs ihn frei; Den Gottbethörten treffe keine Schmach.« Faust fühlt durch diesen Spruch die Wirkung ihres Wesens auf sich nur um so tiefer; aber er sieht diese Wirkung auch bei all den Seinen: wenn alle seine Getreuesten jetzt nur ihr folgen, was ist er dann noch? So bleibt ihm nichts Anderes übrig, als sich und alles, was er bisher im Wahne für das Seine hielt, ihr ganz anheimzugeben: »Zu deinen Füfsen lafs mich, frei und treu, Dich, Herrin, anerkennen, die sogleich Auftretend sich Besitz und Thron erwarb.«

Wenn Helena sich nun mit Faust vereinigen und zu diesem Zweck aus der antiken Welt in sein Zeitalter hinübergeführt werden soll, so kann es nicht ohne allmählichen Übergang geschehen: die Zwischenzeit mufs uns zum Bewufstsein kommen, indem sie in grofsen Zügen an uns vorübergeführt wird. Der Dichter erreicht damit eine Erhöhung des Eindruckes der Wahrscheinlichkeit für das endliche Ergebnis; er erreicht damit aber zugleich, dafs auch diese Epochen der Vergangenheit von Faust mit durchlebt werden: so wird das Bild der Vergangenheit, das vor Faust auftaucht, ein vollständigeres und allseitigeres, und um so mehr ergiebt sich das aus all diesem Fluten des Völkerlebens zu ihm herüber Gerettete als das einzig für ihn in Betracht kommende Wertvolle und Be-

deutende. Es kommt nun für den Dichter darauf an, diese Entwickelung an Träger der Handlung zu knüpfen, die er zugleich dramatisch verwerten kann. Indem er diese Epochen an uns vorüberziehen läfst, kommt er dem schliefslichen Ziele des Fortganges immer näher: es wird erreicht, sobald diese Entwickelung zum Ende, also bis zum Zeitalter Fausts, fortgeführt ist.

Zunächst tritt der freigesprochene Lynkeus auf. Er erscheint als Vertreter der Völker, die vom Osten herankamen und den Westen eroberten, in langem Zuge, so dafs der Erste vom Letzten nichts wufste: die Völkerwanderung vollzieht sich. Jeder greift nach dem Besitze, der ihm am meisten zusagt: er, Lynkeus selbst, war den Schätzen, »dem Seltensten, was man gesehn«, auf der Spur: kein Versteck konnte sich seinem alldurchdringenden Blicke verschliefsen. Jetzt bringt er den allergröfsten Schatz heran, um ihn ihr zu Füfsen zu legen: »Denn du bestiegest kaum den Thron, So neigen schon, so beugen schon Verstand und Reichtum und Gewalt Sich vor der einzigen Gestalt.« Früher hat er das alles für wertvoll gehalten: nun sieht er, dafs es nichtig war. Aber sie kann ihm den verlorenen Wert aufs neue verleihen: »O gieb mit einem heitern Blick Ihm seinen ganzen Wert zurück.« Aber Lynkeus findet bei Faust keinen Dank: »Schon ist Ihr alles eigen, was die Burg Im Schofs verbirgt: Besondres Ihr zu bieten Ist unnütz!« So soll er gehen und im Inneren des Schlosses zu ihrem Empfange alles herrlich schmücken. Und dem begeisterten Diener ist das Schwerste wie ein Spiel: »Herrscht doch über Gut und Blut Dieser Schönheit Übermut. Schon das ganze Heer ist zahm, Alle Schwerter stumpf und lahm,

Vor der herrlichen Gestalt Selbst die Sonne matt und kalt, Vor dem Reichtum des Gesichts Alles leer und alles nichts.« Wie einst bei Homer die Schönheit der Helena ihre ergreifendste Schilderung durch die Wirkung fand, die sie auf die trojanischen Greise ausübte, so geschieht es hier durch den Sieg, den sie über alle, hoch und niedrig, durch ihr blofses Erscheinen erringt.

Im Prolog und in der ersten Handlung bewegt sich die Rede ausschliefslich in antiken Mafsen, im jambischen Trimeter und im trochäischen Tetrameter. Auch die zweite Handlung beginnt mit dem Trimeter, bis Faust auftritt: er spricht im jambischen Fünffüfsler, dem heroischen Verse der neueren Tragödie. Diesem Mafse schliefst sich die Rede der Helena ohne Schwierigkeit sofort an: die Bewegung des Versmafses bleibt gleicher Art, nur die Zahl der Füfse ändert sich. Nun hört Helena Lynkeus reden: mit dem Reime tritt ein neuer Grundsatz in die Versform, den sie wohl fühlt, aber nicht erfafst. Dies wird für den Dichter ein erwünschtes und höchst reizvoll durchgeführtes Mittel, um die allmähliche Annäherung der Helena an Fausts Epoche recht fühlbar zu machen: Faust führt sie in die Sprechart seiner Völker ein, indem er die Reimform aus der Wechselrede hervorgehen läfst: erst ergänzt er das Reimwort, dann ergiebt es sich im Munde der Helena als der natürliche Schlufs der angefangenen Rede von selbst. Und wie die Form ihres Sprechens in den Einklang aufgeht, so geht es auch mit dem Inhalte des Gesprochenen. Faust: »Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück, Die Gegenwart allein — Helena: ist unser Glück. Faust: Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand; Bestätigung, wer giebt sie?

Helena: Meine Hand.« So feiern sie ihre Vereinigung, hier gleichsam erst die Verlobung: beiden fällt es noch schwer, das Glück der Vereinigung als ein wirkliches zu empfinden. So sagt Faust: »Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort,« und Helena: »Ich scheine mir verlebt und doch so neu, In dich verwebt, dem Unbekannten treu.« Da findet Faust das rechte Wort für diese seltene Lage: »Durchgrüble nicht das einzigste Geschick, Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick.«

Dritte Handlung (V. 9419—9573).

Bei dieser vorläufigen Vereinigung darf es indessen nicht bleiben: die Verbindung mufs wirklich vollzogen werden. Zugleich aber mufs auch die Zeit des Mittelalters wirklich bis zu Fausts Zeiten fortgeführt werden — zwei Aufgaben, die der Dichter gemeinsam in lebendigster Handlung löst. Die Anregung zur entscheidenden Verbindung giebt Phorkyas-Mephistopheles: wie das Herannahen des Menelaos die Helena zum entscheidenden Entschlusse gebracht hat, sich zu dem fremden Burgherrn zu retten, so wird sein Bemühen dem neuen Räuber die kaum zurückgewonnene und nun schon wieder entrissene Beute abzujagen der Grund, auch jetzt den entscheidenden Schritt zu thun. Faust, im Vollgefühle seiner Macht, ruft seine Helden herbei, denn: »Nur der verdient die Gunst der Frauen, Der kräftigst sie zu schützen weifs.« Die stahlbepanzerten Ritter treten auf: sie sollen Menelaos auf das Meer zurücktreiben. Zum Lohne dafür sollen sie als Herzoge Vasallen der Königin von Sparta werden, deren verjährter Sitz sie alle überthronen soll. Von

Korinth, dem beherrschenden Punkte des Isthmus, der gegen Norden abgesperrt werden soll, ausgehend und systematisch nach Westen, dann nach Süden, schliefslich nach Osten sich wendend, verteilt nun Faust alle Länder rings um Sparta: der Germane soll »Korinthus' Buchten« verteidigen; der Gote erhält das nördliche Land der Halbinsel, das sich an den Isthmus nach Westen zu anschliefst, Achaja; die Franken sollen in das nächstfolgende Gebiet, das den Nordwesten des Peloponnes bildende Elis ziehen, die Sachsen das südwestliche Messene besetzen. Der meerkundige Normann erhält Argolis, im Nordosten. So bleibt Sparta als das Herrscherland übrig, und aufser ihm noch Arkadien, der uralte Schauplatz friedlichen Glücks: dies Land wird Sitz und Symbol der Vereinigung von Faust und Helena. So werden für die Durchlebung des Mittelalters die Kreuzzüge mit ihrem glänzenden Rittertum, die Gründung des lateinischen Kaiserreichs mit seinen Vasallenstaaten, das Vorbild der frei, dem Sinne der Dichtung gemäfs, verwendeten Besitznahme des Peloponnes durch das mittelalterliche Rittertum des Landes und Stammes, dem Faust selbst entsprossen ist, das alte Hirtenland Arkadien aber das Ausdrucksmittel für das weltverschlossene eheliche Liebesglück des neuen Paares. Hier, wo das Wohlbehagen erblich ist, wo alle Menschen frisch und gesund sind, so dafs die staunende Frage sich erhebt, »ob's Götter, ob es Menschen sind«, waltet die Natur selbst in schönster Weise, und »wo Natur im reinen Kreise waltet, Ergreifen alle Welten sich«: hier hört der Unterschied von Zeit und Abstammung auf. Da darf Faust sagen: »So ist es mir, so ist es dir gelungen, Vergangenheit

sei hinter uns gethan.« Jetzt soll auch die Burg sie nicht länger umgeben: »Noch zirkt in ewiger Jugendkraft Für uns, zu wonnevollem Bleiben, Arkadien in Spartas Nachbarschaft. Gelockt auf sel'gem Grund zu wohnen, Du flüchtetest ins heiterste Geschick! Zur Laube wandeln sich die Thronen, Arkadisch frei sei unser Glück!« So ist das Ziel erreicht: die Vergangenheit ist abgethan; Helena ist vollständig in die Zeit Fausts übergegangen und ist sein geworden: Es fragt sich nun, ob jetzt, da die Handlung ihren Höhepunkt erreicht hat, damit auch ein Zustand gewonnen ist, der Faust die ersehnte Befriedigung gewähren kann. Mit dieser Beziehung zu dem Hauptziele der Gesamtdichtung ordnet sich die Einzelhandlung der Episode als Glied in den grofsen Gang der Haupthandlung.

Die vierte Handlung (V. 9574—9938).

Der in der dritten Handlung erreichte Höhepunkt ist nun aber auch der Wendepunkt: ist das gewonnene eheliche Glück ein echtes, so mufs es sich auch in seiner Wirkung bewähren; diese aber mufs ihren Ausgang eben von dem erreichten Höhepunkt selbst, der ehelichen Vereinigung, nehmen. Die Wirkung bleibt auch nicht aus: sie bereitet aber nicht Befriedigung, sondern nur Sorge und Qual, und schliefslich den herbsten Schmerz. Damit ist über die Wirkung der Vereinigung Fausts mit Helena in Bezug auf die Erreichung höchster seelischer Befriedigung das Urteil gesprochen: auch diese Episode hat Faust das ersehnte Ziel nicht erreichen lassen, und es bleibt ihr nichts Anderes übrig, als aufzuhören, um einem neuen Ver-

suche Platz zu machen. Die dramatische Gestaltung der Wirkung der ehelichen Verbindung Fausts mit Helena und ihrer Nichtbefriedigung ist die Aufgabe der vierten Handlung des Helenadramas.

Der Verbindung Fausts mit Helena entspringt ein Sohn: sowie die Mutter ein Wesen dämonischer Natur ist, so ist es auch das Kind. Seine Ausbildung im Mutterschofs, seine Geburt, sein Heranwachsen entziehen sich daher dem regelmäfsigen Verlaufe der natürlichen Gesetze. Dies verkündet Phorkyas, die die Mädchen des Chores in einem schattigen Haine, der an Felsen anstöfst, schlafend findet: »Wie lange Zeit die Mädchen schlafen, weifs ich nicht.« Während ihres kurzen Schlafes hat sich alles ereignet, was Phorkyas den von ihr Erweckten erzählt. Sie allein durfte in den Grotten dem idyllischen Liebespaare dienen. Sie entfernt sich, um sie allein zu lassen; plötzlich hört sie ein Gelächter in den Höhlenräumen: »Schau' ich hin, da springt ein Knabe von der Frauen Schofs zum Manne, Von dem Vater zu der Mutter . . . Nackt, ein Genius ohne Flügel, faunenartig ohne Tierheit, Springt er auf den festen Boden: doch der Boden gegenwirkend Schnellt ihn zu der luft'gen Höhe, und im zweiten, dritten Sprunge Rührt er an das Hochgewölbe.« Vater und Mutter sind voll Angst. Da verschwindet er in einer Felsspalte. »Und nun scheint er uns verloren, Mutter jammert, Vater tröstet, Achselzuckend steh' ich ängstlich.« Doch er erscheint wieder: »Blumenstreifige Gewande hat er würdig angethan«: in der Hand trägt er die goldene Leier, »völlig wie ein kleiner Phöbus«. Nun sind die Eltern entzückt. Aber ihm zu Haupten leuchtet's: »Was erglänzt, ist

schwer zu sagen, Ist es Goldschmuck, ist es Flamme übermächtiger Geisteskraft? Und so regt er sich gebärdend, sich als Knabe schon verkündend Künftigen Meister alles Schönen, dem die ewigen Melodieen Durch die Glieder sich bewegen; und so werdet ihr ihn hören, Und so werdet ihr ihn sehn zu einzigster Bewunderung.« Aber die Mädchen wundern sich gar nicht: auch solch ein Ereignis ist nicht ohne Vorbild, und so erstaunt es nicht, dafs das schon Dagewesene sich wiederholt. Die der antiken Welt angehörenden und in deren Anschauungsweise verbleibenden Mädchen denken an »Hellas' Urväterlicher Sagen Göttlich heldenhaften Reichtum: Alles, was je geschieht Heutigen Tages, Trauriger Nachklang ist's Herrlicher Ahnherrntage.« Der Sohn der Maja ist hier das Vorbild, und reizvoll schildern die Mädchen, wie der Säugling sich rasch entwickelt, und wie er wachsend seine Schalkheiten ausübt. Aber Phorkyas will von dem Gemeng der alten Fabeln nichts wissen: das will jetzt niemand mehr verstehn, «Denn es mufs von Herzen gehen, Was auf Herzen wirken soll«. Staunend sehen die Mädchen, wie selbst das »fürchterliche Wesen« dem aus der Höhle erklingenden Saitenspiel und der es begleitenden Musik, dem »Schmeichelton«, geneigt ist: sie selbst werden als empfindsamere Wesen von ihm zu Thränen gerührt: wenn es in der Seele tagt, so können sie, mag auch der Sonne Glanz verschwinden, doch im eignen Herzen das finden, was die ganze Welt verweigert. So bringen sie dem Kommenden ihr ganzes Herz entgegen, ja, sie sind selbst so ganze Empfindung, dafs sie sein Schicksal mit erleben und mit empfinden, als ob es ihr eignes wäre. So sind die Mädchen, »vom

Augenblick abhängig, Spiel der Witterung des Glücks und Unglücks«, auch hier dem neuen mächtigen Eindruck sofort willig hingegeben, wie früher dem Entsetzen, so hier der sanften Empfindungsseligkeit, die sie mit elementarer Kraft erfafst und so ganz erfüllt, dafs zeitweilig ihr eigentümliches Wesen hinter dem Mitgefühl mit dem schönen Jüngling ganz verschwindet. Für den Miterleber ist nun aber die Spannung, Euphorion endlich selbst zu sehen, aufs höchste gesteigert.

Euphorion, von einer dämonischen Mutter in der Zeit ihrer künstlichen Neubelebung empfangen und geboren, gehört der natürlichen Welt, der er durch seinen Vater entstammt, nur insoweit an, als er aus ihr die in ihm verkörperte Idee erhalten hat: die in Helena wirkende, künstlich durch dämonische Kraft geschaffene Lebensenergie ist auch in ihm lebendig und reifst ihn mächtig von der Erde fort, deren vom Vater her stammenden Zusammenhang mit seiner Natur er nur als eine lästige Fessel empfindet. Aber diese in ihm wesende Lebensenergie ist durch die denkbar vollendetste Verkörperung des Ideales der Schönheit hindurchgegangen und hat von ihr das Grundgesetz des Schönen in sein Wesen herübergenommen, so dafs er als der verkörperte Rhythmus, als der Leib gewordene Geist des Schönen selbst erscheint, »dem die ew'gen Melodieen Durch die Glieder sich bewegen«. Allein während das Schöne in seiner Mutter nur in der Erscheinung zu Tage tritt, während sie, dem Wesen des Weibes entsprechend, sich begnügt, das Schöne selbst zu sein, hat er, seiner männlichen Natur gemäfs, den mächtigen Trieb, es aus sich hinauszutragen, es zu schaffen nicht nur an sich und um sich, sondern über-

all: so wird er von mächtiger Sehnsucht erfafst, in die Weite zu ziehen, aus der beengenden Umgebung sich loszureifsen. Er fühlt die Kraft, aus sich heraus eine neue Welt sich zu bauen, die seiner Vorstellung entspricht und deren ideale Art des Daseins er im Übermafse der Begeisterung als eine reale betrachtet und danach behandelt: da kann zwischen seiner geträumten realen Welt und der wirklichen realen Welt der Zusammenstofs nicht ausbleiben, in dem er selbst zu Grunde gehen mufs. Die wirklich reale Welt macht bei seiner Auflösung Anspruch auf das ihr angehörende Körperliche; das Schattenbild geht in den Hades hinab; das geistige Element, die schöpferische Lebensenergie, die von der Schönheitsoffenbarung, der sie entstammt, den besonderen Charakter schönheitsschaffender Kraft erhalten hatte, kann nun wirklich ungehemmt himmelwärts steigen, geht aber damit zugleich für die Erde verloren.

Dieses geistig-schöpferische Element, das allem das seinem Wesen eignende Schöne aufprägen und das Neugeschaffene als eine neue Welt erscheinen lassen will, ist, im weitesten Sinne gefafst, die Poesie, die die Welt zunächst in der Phantasie des Subjektes schöpferisch umbildende Kraft. So kann man Euphorion als die verkörperte Poesie selbst fassen, und ihn als gleichbedeutend mit dem Knaben Wagenlenker hinstellen, ja selbst, wie es Goethe nach Eckermann gethan haben soll, diesen selbst als Euphorion bezeichnen: mit dieser Gleichstellung nach einer Seite hin wird der Unterschied nach anderer Seite hin nicht aufgehoben. Der Knabe Wagenlenker ist die Poesie im allegorischen Sinne: irgend wer — ein Mensch oder

auch, nach Eckermann, ein dämonisches Wesen — stellt die Poesie dar, ohne sie zu sein und ohne in der körperlichen Erscheinungsform mit ihr übereinzustimmen. Das Auftreten der in dem Knaben Wagenlenker allegorisch dargestellten Poesie hat die Aufgabe, darauf vorzubereiten, dafs der von ihr hergeführte Faust nur mit Anwendung der im Menschen lebendigen poetischen Kraft als das aufgefafst werden kann, als was er, gleichfalls allegorisch, erscheint, als Plutus, als Gott des Reichtums. Hier dagegen erscheint die Poesie als die verkörperte geistige Kraft selbst, nicht als eine bildlich dargestellte: der Körper, in dem sie sich offenbart, ist ihr natürlicher, ihr in Wirklichkeit angeborener Körper, so wie er sich unter den hier als wirklich vorausgesetzten Bedingungen gestalten mufste: er stellt also nicht dar, er ist die Sache selbst, er ist nicht Allegorie und Kunst, er ist Natur, und sein Leben verläuft, dieser Natur entsprechend.

Indem nun der Dichter dieses poetische, also schöpferische geistige Element als Knaben verkörpert auftreten läfst, der seiner dämonischen Natur entsprechend sich rasch, fast zeitlos entwickelt, soweit dieser Gegensatz einer zeitlosen Entwickelung sich vereinigen läfst, gewinnt er die Möglichkeit, in der Entwickelung des Knaben zum reifen Jüngling die Entwickelung der Poesie selbst darzustellen, die, vom einfachsten Lebenskreis ausgehend, mit wachsender Seelenthätigkeit immer neue, immer weitere Gebiete ergreift, die aber, in diesem Immerweitergreifen mafslos geworden, sich Unmögliches zutraut und zu Grunde gehen mufs. Dieses allmähliche, endlich mafslose Hinausgehen über den nächsten engsten Kreis giebt aber

dem Dichter eine zweite Möglichkeit: für die dämonische Existenz, die auch dem Euphorion eignet, verschwinden, ebenso wie für das Wesen der Poesie, das zu allen Zeiten dasselbe bleibt, die Grenzen von Zeit und Raum: so gewinnt der Dichter aus dem Wesen der Persönlichkeit selbst, aus seiner körperlichen wie aus seiner geistigen Natur die Möglichkeit, über die Zeit des Faust weiter hinaus bis in seine eigene Gegenwart zu gehen. So durchlebt Faust, indem er den Äufserungen des Euphorion folgt, zugleich noch den Rest der zeitlichen Entwickelung, wie sie bis zu dem Dichter und vor allem bis zu dem Miterleber sich geschichtlich vollzogen hat: ist auch diese Zeit irdischer Entwickelung für das Erreichen seines Zieles ebenso hoffnunglos, wie die Vergangenheit bis zu Faust selbst, dann bleibt für Faust als letzter Versuch nur noch das Eine übrig, sich real eine neue Welt zu bauen, wie es ideal und unter Verkennung der Wirkungsweite seiner angeborenen eignen Kraft Euphorion versucht. So wird dies falsch gestaltete Bestreben des Sohnes der Wegweiser für ein richtiger gestaltetes Handeln des Vaters.

Wenn nun aber Euphorion die verkörperte Poesie ist, wenn er nach dem Wesen seiner Natur über die engen Grenzen seines zufälligen zeitlichen und räumlichen Daseins hinausgreifen kann, wenn er dies so thut, dafs er damit bis in die Zeit des Dichters greift, wenn endlich Euphorion an der Mafslosigkeit seines Strebens durch Voraussetzung der Übereinstimmung seines subjektiven Empfindens mit den objektiven Verhältnissen scheitert, so mufste sich dem stets nach fafsbaren, klar umrissenen Gestaltungen ringenden Dichter als leibhaftiges Gegenbild das Schaffen und

Scheitern seines zeitgenössischen Dichters darbieten: was bei anderen zeitgenössischen Bestrebungen Karrikatur geblieben ist, das erschien hier gewaltig und grofsartig. So erschien Goethe dies Schaffen Byrons als der bedeutsamsten eines, und sein Scheitern ergriff ihn aufs tiefste. Den Grund für dieses Scheitern erklärt Goethe in einem Gespräch mit v. Müller und Riemer (am 13. Juni 1824 vgl. Biedermann, Gespräche N. 948: V. S. 93) dahin: »Es ist eben ein Unglück, dafs so ideenreiche Geister ihr Ideal durchaus verwirklichen, ins Leben einführen wollen. Das geht nun einmal nicht; das Ideal und die gemeine Wirklichkeit müssen streng geschieden bleiben.« So ist es begreiflich, wie Euphorion zugleich eine Verkörperung des dichterischen Schaffens Byrons wurde, was im Verlauf der Entwickelung Euphorions immer deutlicher hervortritt, und wie sogar Euphorions ideale Körpergestalt endlich einen realen Charakter annimmt: Euphorions zur Erde fallendes Körperliche erscheint als schöner Jüngling, in dem man »eine bekannte Gestalt zu erblicken glaubt«: mit vollster Deutlichkeit aber wird der Trauergesang über das Scheitern des rein idealen Strebens in Euphorion zu einem Trauergesang über Byrons Tod. Der Dichter legt ihn dem Chor der Mädchen in den Mund, deren dämonische Natur vorzüglich geeignet ist, dem geistigen Fluge des Euphorion durch künftige Zeiten zu folgen, zumal er in demselben Lande sein Ende findet, in dem sie eben selbst die rasch vor ihnen vorüberfliehenden Jahrhunderte durchlebt haben.

Euphorion tritt zugleich mit Faust und Helena auf. Noch ist er Kind seinem Wesen nach und singt Kindes-

lieder. Das entzückt die Eltern, deren »edles Zwei« durch die Liebe zu einem »köstlichen Drei« geworden ist: nur Faust scheint die Vergänglichkeit dieses friedlichen idyllischen Zustandes zu ahnen: »Und so stehen wir verbunden, Dürft' es doch nicht anders sein!« Der Chor der Mädchen ist lebhaft von der Hoffnung gerührt, dafs sich auf diesem Paare die Freude langer Zeit »in des Knaben mildem Schein« sammeln werde. Aber schon erwacht in dem Knaben der Jüngling, den die Begierde fafst »Zu allen Lüften Hinauf zu dringen«: inständig bitten die Eltern, dafs er sich mäfsige. Der Chor fürchtet nun, dafs der Verein sich bald löst. Aber der Jüngling läfst sich noch einmal erbitten: »Nur euch zu Willen Halt' ich mich an.« Aber ruhen und rasten kann er nicht: er wird ganz melodische Bewegung. Nun wendet er sich dem Spiele mit den Mädchen zu, die er zu künstlichem Reihen anführt: sie sind entzückt von dem »lieblichen Kind«: »All' unsre Herzen sind All' dir geneigt.« Aber er ist kein Kind mehr: das Spiel mit den Mädchen weckt in dem Jüngling heftige Leidenschaft: er wird der Jäger, sie sind das Wild, und dahin geht die rasende Jagd. Er aber schleppt »von dem ganzen Haufen Nun die Wildeste herbei«. Die Widerstrebende soll die Seine werden: »Mir zur Wonne, mir zur Lust Drück' ich widerspenstige Brust, Küss' ich widerwärtigen Mund, Thue Kraft und Willen kund.« Aber auch das Mädchen hat seinen Willen: »In dieser Hülle Ist auch Geistes Mut und Kraft.« Sie entgeht ihm, indem sie auflodert: die künstlich Belebte löst sich in die künstlich verbundenen Bestandteile wieder auf und zeigt ihm so den Weg, den er bald selbst zu gehen hat: »Folge mir in leichte

Lüfte, Folge mir in starre Grüfte, Hasche das verschwundne Ziel!« — Da fafst den unbefriedigt Gebliebenen die Sehnsucht in die weite Welt: er springt die Felsen hinauf: »Immer höher mufs ich steigen, Immer weiter mufs ich schaun!« Er sieht sich in Pelops' Land, und der Chor ruft ihm zu: »Ach, in dem holden Land Bleibe du hold!« Aber der Blick in die Welt hat ihm ihren wahren Zustand gezeigt: »Träumt ihr den Friedenstag? Träume, wer träumen mag! Krieg! ist das Losungswort.« Er sieht, wie die Eingeborenen ihr Vaterland verteidigen, wie sie ohne Wälle, ohne Mauern kämpfen: »Feste Burg um auszudauern, Ist des Mannes ehrne Brust«, ja selbst »Frauen werden Amazonen, Und ein jedes Kind ein Held!« Der Chor fafst diese Schilderung des immer höher Gestiegenen als Poesie auf: sie möge himmelan steigen, als schönster Stern glänzen, sie erreicht uns doch immer, man hört sie gern. Aber für Euphorion ist, was er sieht, Wirklichkeit, und er will mitthätig in den Kampf treten: er fühlt des Mannes Kraft in sich: »Nun dort Eröffnet sich zum Ruhm die Bahn.« Er hört den Kampf toben, »Und der Tod Ist Gebot, Das versteht sich nun einmal.« Eltern und Mädchen hören das mit Entsetzen, aber »Sollt' ich aus der Ferne schauen? Nein, ich teile Sorg' und Not.« Da wähnt er, ein Flügelpaar entfalte sich, dem er sich im Flug anvertrauen könne, und wirft sich vom Felsen, aber nur seine Gewande tragen ihn einen Augenblick; der Chor sieht in ihm einen Ikarus: als bekannt erscheinender Jüngling stürzt er zu der Eltern Füfsen; sein Körperliches verschwindet, das geistige Element, die Lebensenergie, die schon sein Haupt als Aureole umstrahlt hatte, steigt wie ein

Komet zum Himmel, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen: das Schattenbild eilt aber in das düstere Reich der Persephone. Eine Stimme ruft mit dringender Bitte aus der Tiefe: »Lafs mich im düstern Reich, Mutter, mich nicht allein!«

Und nun klingt dies erschütternde Dahinscheiden in dem ergreifenden Trauergesang aus, der einen beruhigenden Abschlufs der mächtigen Aufregung bietet, zumal er uns den hoffnungsfrohen Gedanken wachruft, dafs das Schöne doch niemals ganz stirbt: »Doch erfrischet neue Lieder, Steht nicht länger tief gebeugt: Denn der Boden zeugt sie wieder, Wie von je er sie gezeugt.« So führt uns der Gesang von dem einzelnen Falle, der sich schliefslich vorgedrängt hatte, zu der allgemeinen Betrachtung, zu dem über das Einzelne hinaus bleibenden Unvergänglichen zurück und lenkt damit zugleich wieder in den Gang der Handlung ein: auch in ihr hat der einzelne Fall symbolische, allgemeingiltige Bedeutung, die weit über das einzelne Ereignis hinausgreift, die dieses zum Träger umfassenden Geschickes macht. Künstlerisch ist der Trauergesang als Parabase zu fassen, deren Inhalt nur lose mit dem Gegenstande des dramatischen Ganges zusammenhängt. Hier freilich greift der Inhalt nur dadurch über den Gang der Handlung hinaus, dafs eine örtliche und zeitliche Bestimmung durch die persönliche Beziehung entsteht, wie sie zunächst dem Wesen des Euphorion mit seiner ursprünglich allgemeingiltigen Bedeutung einerseits, mit seiner natürlichen Entstehung aus Faust und Helena andererseits fernzuliegen scheint. Das Band liegt aber in der gerade durch diese Entstehung begründeten dämonischen Natur des Euphorion, die die

Schranken von Raum und Zeit nicht kennt. Aufs engste hängt der Inhalt der Parabase mit dem Gange der Handlung durch die Stimmung zusammen: ergreifender konnte der Schmerz seinen Ausdruck nicht finden, als durch diese Klage der Mädchen, die durch den Schmerz dazu gebracht werden, mit zeitweiliger Unterdrückung ihrer sonst der antiken Welt angehörenden Anschauungsweise kraft ihrer dämonischen Natur mit dem Ausdruck der Klage zugleich den Ausdruck für die trotz dieses einen schweren Verlustes dennoch vorhandene Allzeitigkeit des Schönen und der Poesie zu finden.

Die fünfte Handlung (V. 9939—10038).

Hat die Verbindung von Faust und Helena keine Wirkung nach der Seite einer dauernden seelischen Befriedigung hervorbringen können, so hat sie auch kein Recht mehr zu existieren, weder für Faust, dessen Fortschreiten im unbewufsten Aufsuchen des rechten Weges nun durch eine Fortdauer dieser Verbindung nicht weiter gehemmt werden darf, noch für Helena, die durch den Tod des Kindes aus dem künstlich erweckten Leben fortgezogen wird, das ihr nur noch Schmerz zu bieten vermag. So ergiebt sich als Gegenstand der fünften Handlung der Episode die Lösung dieser Verbindung, mit der eine Auflösung aller künstlich geschaffenen Lebensexistenzen notwendig Hand in Hand gehen mufs: sie haben keinen Zweck, kein Recht, ja selbst keinen Reiz zu diesem Dasein mehr, nachdem der Grund, der es hervorgerufen hat, weggefallen ist. Die Art, wie diese Lösung und Auflösung erfolgt, vollzieht sich unter Anwendung der strengsten Folgerichtigkeit für alle Beteiligten, wie sie sich einerseits

aus der Art ihrer Existenz, andererseits aus ihrem persönlichen Charakter ergiebt.

Zuerst scheidet natürlich Helena: sie folgt dem Rufe des ins düstere Reich hinabgehenden Kindes. Durch diesen Tod hat sie erkannt, dafs »Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint«. Aber auf ihrer Schönheit hat ihr Wiederaufleben und ihre Liebe zu Faust beruht: kann die Schönheit das Glück nicht fesseln, so geht mit seinem Scheiden auch Leben und Liebe zu Grunde: »Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band.« Sie ruft Faust Lebewohl zu und fleht Persephone an, den Knaben und sie aufzunehmen. Die Auflösung, die früher fast schon durch die Erinnerung an ihre alten Wirrsale veranlafst worden war, wird hier durch den frischerlebten Mutterschmerz zur Thatsache: das Schattenbild geht in das Schattenreich zurück, aus dem es Faust erbeten hatte; »das Körperliche verschwindet«: die Erde nimmt die stofflichen Elemente des Körpers auf, wie auch schon vorher die Euphorions; die Lebensenergie bleibt mit dem Kleid und Schleier und in ihnen zurück: so wie diese die Gestalt umhüllten, so hielt die Lebensenergie Stoff und und Schattenbild bisher zusammen. Phorkyas-Mephistopheles weifs das sehr wohl: so ruft er Faust zu, das Kleid, an dem die Dämonen schon zupfen, um die in ihm zurückgebliebene Lebensenergie in ihr Reich, aus dem sie stammt, zurückzuführen, doch ja festzuhalten: es ist göttlich und vermag ihn über alles Gemeine fortzutragen. Diese nun von keiner festen vorbildlichen Gestalt mehr geformte Lebensenergie gestaltet sich leicht um und um: jetzt lösen sich die Gewande der Helena in Wolken auf und tragen Faust davon. So

wie er durch die Luft nach Griechenland getragen worden ist, so kehrt er jetzt ebenso in die Heimat zurück. Mephistopheles kann ihm noch nicht folgen: noch steckt er in der Gestalt der Phorkyas. Erst wenn er dieser entledigt ist, kann er Faust nacheilen. Jetzt greift er rasch nach Euphorions Kleid, Mantel und Leyer: die echte Flamme der Poesie ist freilich mit Euphorion dahingegangen, aber diese »Exuvien« enthalten wie Reliquien doch noch ein durch die körperliche Berührung gewonnenes Restchen von poetischer Kraft, das genügt, um wenigstens Dichterlinge damit zu begeistern und »Gild- und Handwerksneid« zu stiften: eine solche Möglichkeit, Böses zu säen, darf sich der Teufel nicht entgehen lassen, dessen echte Natur dadurch auch unter der Form der Phorkyas deutlich hervorbricht.

Nun mufs der Chor zur Auflösung schreiten. Die Chorführerin fordert die Mädchen auf, der Königin zu folgen: »Sind wir doch den Zauber los.« So ruft sie: »Hinab zum Hades! Eilte doch die Königin Mit ernstem Gang hinunter. Ihrer Sohle sei Unmittelbar getreuer Mägde Schritt gefügt. Wir finden sie am Throne der Unerforschlichen.« Aber die »getreuen Mägde« haben anderes im Sinn: Königinnen stehen auch im Hades obenan; ihrer aber harrt dort das Los im Hintergrund tiefer Asphodeloswiesen, »Fledermausgleich zu piepsen, Geflüster, unerfreulich, gespenstig.« Da spricht die Chorführerin das entscheidende Wort: »Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will, Gehört den Elementen an, so fahret hin.« Sie selbst eilt der Königin nach: »auch Treue wahrt uns die Person.« Die Mädchen aber haben weder Namen und Ruhm erworben,

noch wollen sie Edles: sind sie doch ohne festen Charakter immer nur den ersten Eindrücken unterlegen, so dafs das Sinnenleben mit seinen elementar hervorbrechenden Empfindungen sie vollständig beherrschte. So wahrt auch jetzt nichts ihre Person: »Zurückgegeben sind wir dem Tageslicht, Zwar Personen nicht mehr, Das fühlen, das wissen wir, Aber zum Hades kehren wir nimmer.« So bleibt ihnen nur ein Weg übrig, im Tageslicht zu existieren: sie behalten die von der Lebensenergie zum Leben erweckten Stoffe, unterwerfen sich aber der Umwandlung der aus dem Hades stammenden Schattenbilder in andere Lebensformen, indem sie, dem zur Erde zurückkehrenden und in der belebten Natur aufgehenden lebendigen Stoffe folgend, die ihr da von der Natur gebotenen Formgestaltungen annehmen. So geben sie sich der schaffenden, ewig umgestaltenden und auch ihnen neue Gestaltungen verleihenden Natur hin: »Ewig lebendige Natur Macht auf uns Geister, Wir auf sie vollgiltigen Anspruch.« Und wie am Schlusse der klassischen Walpurgisnacht alle vier Elemente sich dargeboten haben, um die Lebensenergie aufzunehmen und ihr den zur Lebenserweckung notwendigen Stoff zu bieten, so lösen sich die durch die Lebensenergie Belebten in die vier Elemente auf und folgen diesen dahin, wo die lebengestaltende Natur ein jedes gerade zur Schaffung neuer Gestalten braucht. Der erste Teil folgt ihr »in dieser tausend Äste Flüsterzittern, Säuselschweben«: in den Bäumen steigen sie in die Luft hinauf; andere gehen in die Felsen über; ein dritter Teil eilt mit den Bächen weiter; der vierte Teil geht in die Glut und das Feuer der Rebe auf: aus ihnen keimt das wilde

bacchantische Treiben, das sie in begeisterten Worten schildern, aber so, dafs hier wie auch in ihrem Weben und Leben in den anderen Elementen überall das rein stoffliche Behagen als das beherrschende Empfinden der in das ewige Fliefsen der schaffenden Natur übergegangenen Geister durchbricht.

So ist die ganze Schöpfung der klassischen Walpurgisnacht wieder in ihre Bestandteile zerronnen: nur Phorkyas ist noch übrig. Da, im Proszenium, richtet sie sich riesenhaft auf, tritt von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles. So ist denn auch er wieder der Alte geworden: das Altertum, das ihm so wenig sympathisch war und das er nur gezwungen wie ein äufseres Kleid angelegt hatte, ist mit leichter Mühe beseitigt. Damit ist auch der letzte Rest der Vergangenheit abgethan, die Gegenwart tritt wieder in ihr volles Recht, die Episode ist vorüber: mit dem Zauber sind alle seine Schöpfungen aufgehoben. So steht der Möglichkeit des Eintretens einer neuen Episode nichts mehr im Wege.



XVI.

Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

III. Zweite Hälfte.

Der abnehmende Einflufs des Mephistopheles und die wachsende Selbständigkeit Fausts.

Episode 6.

Fausts Schaffung einer neuen Welt.

a. Vorbereitung: Rettung des Kaisers und Belehnung Fausts.

Erste Handlung (V. 10039—10233).

Der Übergang von der fünften zur sechsten Episode, der zugleich den künstlerischen und den sachlichen Zusammenhang sichert, wird durch eine Läuterung gewonnen, die die Aufgabe hat, äufserlich und innerlich mit der vorhergehenden Handlung abzuschliefsen und Faust anzuregen, auf seiner Bahn fortzuschreiten. So war nach Gretchens Tod eine solche Läuterung durch Ariel und die Elfen eingetreten: das Ergebnis war Fausts »kräftiges Beschliefsen, Zum höch-

sten Dasein immer fortzustreben«. Hier ist in der vorhergehenden Handlung Entsetzliches, Fausts Seele mit den Pfeilen des Vorwurfs Peinigendes, wie es dort stattgefunden hatte, nicht eingetreten: es bedarf der unmittelbaren überirdischen Hilfe nicht. Immerhin mufs die Lösung von der Leidenschaft zu Helena klar hervortreten. In höchst geschickter Weise benutzt dies der Dichter, um zugleich die Wiederanknüpfung an die bei der ersten Läuterung vorläufig aus der Erinnerung Fausts geradezu entschwundene Liebe zu Gretchen zu finden, und zwar so, dafs in ihr das Faust vorwärtstreibende, zu neuer Handlung ermutigende Element wirksam wird. Solche Läuterung, die nicht im Sinne des Mephistopheles, sondern im Sinne Gottes sich vollzieht und dessen dauernde hilfbereite Fürsorge für Faust aufs neue bewährt, kann nur vor sich gehen, wenn Faust allein ist: so war bei der ersten Läuterung Mephistopheles nicht zugegen, so ist er es auch hier nicht. Dort war das Alleinsein Fausts dadurch motiviert, dafs er schlief, wobei Mephistopheles nichts zu thun hat; hier ist es dadurch begründet, dafs Faust auf der Wolke zuerst aus Griechenland aufbricht, während Mephistopheles dort bis zur gänzlichen Aufhebung des Zaubers zurückgehalten ist und erst dann wieder ganz er selbst wird. Auch scheint es, dafs Mephistopheles bei seinem Nacheilen mit besonderen Hindernissen zu kämpfen hatte.

Faust, der mit Hilfe der aus Helenas Gewandung umgestalteten Wolke, der Helena ursprünglich belebenden Lebensenergie, durch die Luft der Heimat zueilt, hat sich zum Haltepunkt »der Einsamkeiten tiefste« ersehen: auf dem Saume der Gipfel eines öden

Felsgebirges hat er sich niedergelassen. Langsam löst sich die Masse der Wolke ab und strebt nach Osten. Aber die in ihr wohnende Lebensenergie beginnt aufs neue wirksam zu werden: »dieweil ich bin, mufs ich auch thätig sein,« hatte Homunkulus sofort nach seinem Entstehen gesagt. Die Wolke beginnt sich zu modeln, und mit Entzücken erkennt Faust in einer herrlichen Frauengestalt, die Junonen, Leda'n ähnlich erscheint, endlich Helena: »Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt!« Aber »schon verrückt sich's«: formlos ruht es im Osten »und spiegelt blendend flücht'ger Tage grofsen Sinn«. Da beginnt ein zarter lichter Nebelstreif, der ihn noch umschwebt, aufzusteigen und sich zusammenzufügen: mit Entzücken erkennt er das Bild »als jugenderstes, längstentbehrtes, höchstes Gut. Des tiefsten Herzens frühste Schläge quellen auf, Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet mir's.« Er erkennt, dafs, wenn er diesen »schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick« festgehalten hätte, dieser jeden Schatz überglänzen mufste. So tritt die erste, die einzig wahre Liebe, wieder in ihr Recht: sie ist aber die wahre Liebe gewesen, weil ihr Wesen unsagbar höher steht, als die Begeisterung für Helena. In dieser entzückte ihn das Übermafs der Körperschönheit: edler und allein eine dauernde Liebe ermöglichend ist die Seelenschönheit. Nur diese kann wirklich das Beste des Menschen fördern und ihn dem höchsten Ziele entgegenführen: »Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form, Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin, Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.« Gretchen, die, wie wir aus dem Tagebuch jetzt sicher wissen, unter Aurora verstanden ist,

wird ihm durch die Kraft der Seelenschönheit wieder als zur Erlösung mitwirkende Kraft dereinst begegnen: die Vermittelung und Vorbereitung dazu bildet diese Erkenntnis des höheren Wertes der Seelenschönheit, in der ein mächtiger Antrieb liegt, nun endlich den Schritt zu thun, der Faust der Erlösung zuführen, ihn für sie befähigen mufs.

Auf welchem Wege dieser letzte entscheidende Schritt zu thun ist, erkennt Faust durchaus allein: um ihn einschlagen zu können, bedarf er daher nicht mehr der führenden, wohl aber der dienenden Hilfe des Mephistopheles. So kommt ihm denn sein Geselle nachgeeilt: die der nordischen Welt angehörenden Siebenmeilenstiefel hat er auf klassischem Boden wohl nicht zur Verfügung gehabt, so dafs seine Fahrt zuerst langsamer ging, als er wünschte. Um so zufriedener ist er jetzt: »Das heifs' ich endlich vorgeschritten!« Er findet zu seinem Erstaunen Faust »in solcher Gräuel Mitten, Im gräfslich gähnenden Gestein«; er war nach seiner Behauptung selbst bei der Schaffung thätig, die durch Feuersgewalt vor sich ging: das widerspricht der Anschauung Fausts, der die Natur grofs aufzufassen weifs: »Gebirgesmasse bleibt mir edel-stumm«, und die Natur bedarf nicht der »tollen Strudeleien«. Mephistopheles indessen beharrt bei seiner Meinung: für ihn ist dieses wilde Gestein ein Zeichen dafür, dafs sein Element »Tumult, Gewalt und Unsinn« auch der Natur nicht fremd sind. Es sieht eben jeder in der Welt das Spiegelbild seines Wesens, darum ist es, wie Faust sagt, »bemerkenswert zu achten, Zu sehn wie Teufel die Natur betrachten«. So gehen die Anschauungen der beiden Gesellen immer schärfer auseinander. Aber

Mephistopheles lenkt ein: es kommt ihm darauf an, Faust aufs neue zu beschäftigen. Und Faust ist allerdings von etwas Grofsem angezogen worden. Mephistopheles, der es raten soll, entwirft ihm ein verlockendes Bild eines beneideten Lebens mitten in der Masse der Menschen und der grofsen Stadt und für stille Stunden den Aufwand eines Lustschlosses mit Park: da »liefs' ich allerschönsten Frauen, Vertraut-bequeme Häuslein bauen«. Faust hat für ein solches Leben nur Verachtung: die Zeiten sind vorbei, in denen Mephistopheles Faust durch Sinnesgenufs reizen konnte. Dafs Mephistopheles das immer noch für möglich hält, zeigt wieder, wie wenig Verständnis er für Fausts wahres Wesen hat. Auf die höhnische Frage des Mephistopheles, ob seine Sehnsucht ihn zum Monde zöge, ruft Faust: »Dieser Erdenkreis Gewährt noch Raum zu grofsen Thaten.« Mephistopheles mifsversteht ihn wieder und meint, er strebe nach Ruhm: »Man merkt's, du kommst von Heroinen!« Aber auch dieses spöttische Wort trifft die Sache nicht: mit Fausts Wunsch hat das Heroentum der antiken Welt nicht das Geringste zu thun, dem Thaten, wie er sie im Sinne hat, gänzlich ferne liegen. Stolz weist er des Mephistopheles Spott zurück: »Die That ist alles, nichts der Ruhm.« Aber Mephistopheles, der Rechthaber, spottet weiter, es werde sich schon ein Verkünder seines Ruhmes finden. Da aber braust Faust auf: »Was weifst du, was der Mensch begehrt? Dein widrig Wesen, bitter, scharf, Was weifs es, was der Mensch bedarf?« Jetzt ist es Zeit für Mephistopheles, einen anderen Ton anzuschlagen, und ernsthaft bittet er Faust, ihm den Umfang seiner Grillen anzuvertrauen. Und nun schildert Faust, wie er das

Meer gesehen, das, selbst unfruchtbar, heranschleicht Unfruchtbarkeit zu spenden: es wogt und schwillt, überzieht wüste Strecken, »zieht sich zurück, und es ist nichts geleistet.« Diese zwecklose Kraft unbändiger Elemente will er besiegen. So ist in ihm der Plan gereift: »Erlange dir das köstliche Geniefsen, Das herrische Meer vom Ufer auszuschliefsen, Der feuchten Breite Grenzen zu verengen, Und, weit hinein, sie in sich selbst zu drängen.« Und ganz erfüllt von der Gröfse seines Planes ruft er Mephistopheles zu: »Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern.«

Mit diesem Plane folgt nun Faust zum erstenmale ganz und ausschliefslich seiner eigenen Eingebung, Helena zu zitieren, entsprang der Laune des Kaisers; Helena gewinnen zu wollen, war das Ergebnis eines Aufblitzens einer nach der von Helena vertretenen Seite der weiblichen Schönheit bisher noch unberührten Leidenschaft in Faust: dieser Plan entspringt der ruhigen Überlegung und einem tiefgehenden Empfinden Fausts, das nicht mehr vom Drang aufwallender Leidenschaft, sondern von klarer Beobachtung und überlegendem Denken geleitet wird. Dieses von Faust selbständig gefundene Ziel liegt in einer neuen Welt, die noch gar nicht da ist, die erst geschaffen werden soll: nachdem Gegenwart und Vergangenheit ihr Bestes geboten haben und Fausts Befriedigung nicht erreicht worden ist, bleibt nur noch die Hoffnung, dafs in einer erst herbeizuführenden und eigenartig zu gestaltenden Zukunft das Ersehnte liegen könne. Der Weg, sie zu verwirklichen, ist rastlose Bethätigung der Kraft: That ist alles. So kommt Faust durch den sich immer mächtiger herausarbeitenden Drang, seinen Thätigkeits-

trieb auszuleben, ihn zum Mittelpunkt seines ferneren Lebens zu machen, zu dem Ergebnis, das ihm die Offenbarung und die nach ihrem Verständnis ringende wissenschaftliche Forschung einst schon geboten hatte: »Im Anfang war die That« Nun endlich ist er nur dem Drange seines Herzens folgend, nachdem alle anderen Wege sich als ergebnislos erwiesen haben, zu demselben Ziele gelangt, aber statt durch Hinweis von aufsen, vielmehr durch eigene Kraft: nicht die durch äufsere Mittel zu erreichende Erlösung, die Abstumpfung der dem Menschen innewohnenden Anlage zur Bethätigung, sondern nur ihre Inthätigkeitsetzung selbst kann Befriedigung geben: bei einem hochstrebenden Menschen mufs freilich zu der einfachen Bethätigung noch ein erhabenes Ziel für sie, noch ein bedeutsamer Inhalt hinzukommen. Dies tritt zuerst nur als der Kampf mit dem allgewaltigen Element hervor: hierfür ist es notwendig, dafs Faust die äufsere, rechtliche Möglichkeit erhält, das Feld für die ersehnte Thätigkeit zu gewinnen.

Zweite Handlung (V. 10234—10344).

Hierzu ist Mephistopheles die rechte Kraft. Wie ihm Faust zuruft: »Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern!« ist Mephistopheles nicht einen Augenblick in Verlegenheit. Soll Faust rechtlichen Anspruch auf den dem Meer abzugewinnenden Boden erlangen, so bedarf er dazu des Kaisers. Dieser wird solches Recht nur für einen grofsen Dienst gewähren, zumal er über den Ausgang von Fausts Auftreten an seinem Hofe sicherlich nicht sehr huldvoll gestimmt ist. Aber es trifft sich gut: der Kaiser, der, wie Antonius, meinte,

dafs Genufs und Herrschaft beisammen sein könnten (vergl. Biedermann, Gespräche VIII, S. 189), und dem es daher wünschenswert und schön war zu »regieren und zugleich geniefsen«, hat das Reich in Anarchie geraten lassen. Da ist endlich in einem Aufstand ein Gegenkaiser aufgetreten: der Krieg zieht sich hierher, »vielleicht zur letzten Schlacht«. Faust hat Mitleid mit ihm: »er war so gut und offen«. Mephistopheles aber will ihn aus praktischerem Grund aus seiner Not befreien: »Erhalten wir dem Kaiser Thron und Lande, So kniest du nieder und empfängst Die Lehn von grenzenlosem Strande.« Faust soll den Oberbefehl führen: er zögert, da er nichts davon versteht. Aber Mephistopheles hat seine Helfer schon bereit: es sind die drei Gewaltigen, die hier an Stelle eines ganzen Heeres treten und in ihrer Erscheinung dessen verschiedene Rüstungen zum Ausdruck bringen, wie sie aus dem Unterschiede des Alters und der damit zusammenhängenden Bestrebungen hervorgehen: »die Lumpe« sind allegorisch. Thatsächlich sind sie teuflische Naturen, denen hier die Aufgabe zufällt, mit überirdischer Kraft in den Kampf einzugreifen.

Dritte Handlung (V. 10345—10782).

Die dritte Handlung zeigt uns den Kaiser selbst, der den Obergeneral für sich thätig sein läfst und sich erst zu einem Entschlufs aufrafft, wie eine Hiobspost nach der andern kommt und er endlich hört, dafs ein Gegenkaiser gegen ihn sich erhoben hat. Da kommt im rechten Augenblicke Faust mit den drei Gewaltigen. Er giebt vor, von dem Nekromanten in Norcia zum Kaiser geschickt zu sein, um ihm beizustehen. Ihn hatte

der Kaiser bei seiner Krönung vom Scheiterhaufen befreit, mehr um sich der Ausübung seiner neuen Macht zu erfreuen als aus Mitleid: damit hat er freilich sich zugleich den Zorn der Kirche zugezogen: in geschickter Weise läſst der Dichter des Kaisers Vorteil jetzt und dessen Nachteil später aus der selben Quelle, der angeblichen Hilfe durch den Zauberer, herkommen. Der Obergeneral beginnt die Schlacht: die drei Gewaltigen folgen den einzelnen Teilen der Schlachtordnung, nachdem die in der Gestalt der Marketenderin auftretende Raubsucht, die »Eilebeute«, sich dem Habebald zugesellt hat. Und schon kommen die von Mephistopheles herbeigerufenen Hilfstruppen: die leeren Rüstungen der Waffensäle hat er durch Gespenster lebendig werden lassen. Nun schlagen sie wacker drein. Der Kaiser merkt wohl das unheimlich Gespensterhafte: Faust sucht es ihm durch Hinweis auf Naturerscheinungen begreiflich zu machen. Schon glaubt Mephistopheles die Schlacht gewonnen: da bringen seine beiden Raben schlimme Botschaft. Auch der Obergeneral kommt entsetzt: er schreibt die Schuld der Gaukelei zu und will nichts mehr vom Kommando wissen. Da überläſst der Kaiser das Kommandieren dem Mephistopheles und zieht sich thatenlos in sein Zelt zurück. Je höher die Gefahr so für ihn geworden ist, um so wertvoller wird die Hilfe, die nun Mephistopheles mit Wasser- und Feuergeistern so zu bereiten weiſs, daſs in kurzem der Sieg gewonnen ist.

Vierte Handlung (V. 10783—10848).

Der voranstürmende Habebald und Eilebeute führen uns in der nächsten Handlung in das Zelt des Gegen-

kaisers: beim Plündern überrascht, weisen sie ihre Tadler herb zurück. Die Soldaten sind wie gelähmt: den ganzen Tag ging es seltsam und gespensterhaft zu: »nun sind wir da Und wissen selbst nicht, wie's geschah.«

Fünfte Handlung (V. 10849—11042).

Auch der herantretende Kaiser weifs nun sehr genau, dafs Zauberei ihm geholfen hat, sucht sich aber leichten Sinnes darüber hinaus zu helfen: »Zufälle kommen ja dem Streitenden zu Gut.« Nun aber bringt ihn sein Sieg dazu, sich mit den vier Würdigen, den höchsten Fürsten des Reiches zu verbinden. So schafft er die Erzämter und begiebt sich, indem er die neuen Würdenträger möglichst ausstattet, selbst der wichtigsten Rechte: der Augenblick, der ihm seine Macht zurückgiebt, wird der Schöpfer seiner Ohnmacht. Es läfst sich denken, dafs er in solcher Gebelaune auch Faust nicht vergifst: ein Fragment hat uns den Entwurf einer Belehnung Fausts erhalten; der Dichter hat es nicht für notwendig gefunden, sie aufzunehmen. Der Zusammenhang läfst die Belehnung um so deutlicher erkennen, als der geistliche Fürst, der Erzkanzler, sich zum Vorteil der Kirche darauf beruft und sie zum Schaden des Kaisers ausnutzt. Die Belehnungen Fausts und der Fürsten tragen so verschiedenen Charakter, dafs der Dichter wohl daran that, die Belehnung Fausts uns nur aus dem Zusammenhang schliefsen und nicht miterleben zu lassen: er kommt damit zugleich über die Schwierigkeit des Verhaltens des Kaisers zu Mephistopheles hinaus. Jetzt bleibt es unserer Phantasie überlassen. Bei einer Belehnung Fausts müfste Me-

phistopheles neben ihm erscheinen, und irgendwelche Rücksichtnahme wäre unerläfslich.

Mit dieser Handlung schliefst die Vorbereitung. Faust hat die Berechtigung erhalten, das Meer zurückzudrängen und den so gewonnenen Boden zu besitzen und zu bebauen. Damit ist der von ihm gefafste Plan der Möglichkeit einer Verwirklichung nahe gebracht: es wird die Sache seines Dieners sein, die Ausführung des Planes ins Werk zu setzen.

Auch diese Vorbereitung, als gröfseres Stück für sich betrachtet, gliedert sich in fünf Handlungen, deren jede einen bedeutsamen Schritt in der Entwickelung darstellt. Die erste Handlung (V. 10039—10233) giebt den Abschlufs der vorhergehenden Episode und die Einleitung zu der neuen; die zweite Handlung (10234 bis 10344) zeigt die Möglichkeit der Durchführung des Planes; die dritte Handlung (10345—10782) giebt die Entscheidung durch Gewinnung der Schlacht; die vierte Handlung (10783—10848) zeigt in dem Bewufstsein des ganzen Heeres die Annahme von dem Walten einer Zaubermacht als feststehend und bewiesen; die fünfte Handlung (10849—11042) giebt neben der Erfüllung des Wunsches Fausts durch den Kaiser die Folgen der Hilfe der Zaubermacht für den Kaiser selbst und schliefst mit dem in den Mund des geistlichen Fürsten gelegten Aussprechen des hierdurch gleichsam verbürgten Glaubens an die Entstehung des neuen Landes, so dafs zum Schlufs dieser Hauptgesichtspunkt aufs klarste als solcher erscheint.



XVII.
Der dramatische Aufbau.

B. Die Haupthandlung.

III. Zweite Hälfte.
Der abnehmende Einflufs des Mephistopheles und die wachsende Selbständigkeit Fausts.

Episode 6.
Fausts Schaffung einer neuen Welt.
b. Episode: Das Neuland.

Die sechste und letzte Episode zeigt uns das äufsere Ziel von Fausts Streben erreicht: er ist der Herr eines neuen, weiten, dem Meer abgewonnenen Landes geworden, dessen Besitz ihm zugleich die Herrschaft über das Meer selbst sichert. Die technische und die sachliche Verbindung dieser Handlung mit der Vorbereitung trägt den Charakter des Lakonischen, der diesem ganzen letzten Teile nach des Dichters eigenem Worte zukommt, ist aber nicht nur vollkommen klar, sondern ebenso meisterhaft, wie

sein poetischer Gehalt. Der Dichter schafft sich als Vertreter der früheren, durch Fausts Neuland zurückgedrängten alten Welt zwei alte Leutchen, die er um ihres friedlichen und idyllischen Zusammenlebens willen Philemon und Baucis benennt, Namen, die ihr Wesen sofort kennzeichnen. Dadurch, dafs sie auf eine lange Zeit zurückschauen, während welcher die Veränderung vor sich ging, werden wir darauf vorbereitet, auch Faust in hohem Alter wiederzufinden. Neben sie stellt der Dichter den jüngeren Wanderer, der einst hier am Meeresstrand von Philemon aus der sturmerregten Welle gerettet worden ist und der jetzt »nach so langer Wanderschaft« seine Wirte, das wackere Paar, wiederaufsucht, um sie zu segnen. Er erkennt den Platz an den dunklen Linden, deren Anblick »in ihres Alters Kraft« ihm zu besonderer Freude gereicht. Wie gewaltig die Veränderung ist, empfinden wir mit dem Erstaunen des Wanderers. Philemon folgt ihm an die Stelle, wo früher das grenzenlose Meer schäumte: er zeigt ihm das paradiesische Bild einer Gartenlandschaft, die jetzt blüht, wo früher die Welle getobt hat. Er selbst hat nicht mitgearbeitet: er war schon zu alt, und in dem Mafse, wie seine Kräfte schwanden, wichen auch die Wogen zurück. Jetzt sieht man das Meer kaum noch: doch erkennt er im Fernsten noch Segel, die nach dem Hafen ziehen: »So erblickst du in der Weite Erst des Meeres blauen Saum, Rechts und links, in aller Breite, Dichtgedrängt bewohnten Raum.« Der Wanderer ist von der Umwandlung so tief betroffen, dafs er von dem Augenblick, da er sie unerwartet sieht, kein Wort mehr über den Mund bringt, ja selbst am Tisch im Gärtchen keinen Bissen geniefsen kann:

er lauscht den Erzählungen der Alten, von denen besonders Baucis mit beredtem Munde schildert, wie es nicht mit rechten Dingen zuging. Auch ihr Gütchen wollte der neue Herr haben und ihnen ein besseres und gröfseres im neuen Lande dafür geben: aber Baucis mahnt: »Traue nicht dem Wasserboden, Halt' auf deiner Höhe Stand!« Nun treten sie in die Kapelle: »Lafst uns läuten, knieen, beten! Und dem alten Gott vertraun.« Eben dieses Läuten, in dem die fromme Empfindung ihren Ausdruck findet, bildet den Übergang zu der Weiterführung der Handlung, ja zur Herbeiführung der Entscheidung selbst.

Dieselben Schiffe, die Philemon in weitester Ferne gesehen hat, werden nun auch von dem Turmwächter erblickt, der wiederum den Fachnamen Lynkeus führt: aus ihnen löst sich ein grofser Kahn heraus, der auf dem Kanal zum Schlosse heranfährt, und laut preist der Türmer das Glück des heimkehrenden Schiffes. Da ertönt das Läuten des Glöckchens von der Kapelle her und versetzt Faust in die bitterste Stimmung: er mufs die Erfahrung machen, dafs der Besitz nicht die Befriedigung bringt, da er immer Neues hinzuwünscht und auch das Kleinste, was fehlt, ihm die Lust am Vorhandenen verbittert: »Mein Hochbesitz, er ist nicht rein, Der Lindenraum, die braune Baute, Das morsche Kirchlein ist nicht mein.« So sehnt er sich weit weg von hier. Und wie nun Mephistopheles mit seinen drei Gewaltigen als Bootsmann mit den Matrosen auftritt und reiche Beute mit heimbringt, wird er unwirsch empfangen: ihn selbst stört das nicht, aber seine Mannschaft mufs er beruhigen; so verweist er sie auf frohe Feste, und auch der klingende Lohn wird nicht aus-

bleiben: »Die bunten Vögel kommen morgen,« die Goldstücke, die ihnen als besondre Belohnung zu teil werden sollen.

Mephistopheles will nun Faust darauf hinweisen, dafs er seinen Wunsch erreicht habe und befriedigt sein müfste. Aber Faust ist es nicht, und fast schämt er sich zu bekennen, was ihm fehlt und ihn peinigt, dafs ihm der Nichtbesitz des Gütchens der Alten »Stich um Stich« im Herzen giebt: »Die Alten droben sollten weichen, Die Linden wünscht' ich mir zum Sitz, Die wenig Bäume, nicht mein eigen, Verderben mir den Weltbesitz.« Von dort will er mit einem Blick »des Menschengeistes Meisterstück« überschauen, »Bethätigend, mit klugem Sinn, Der Völker breiten Wohngewinn.« Damit hat der Drang, der ihn dazu führte, dem Meere neues Land abzugewinnen, eine höhere Stufe erreicht: zu dem Reize, das Element zu bekämpfen, kommt nun der Gedanke, für andre Menschen einen neuen Wohnsitz zu schaffen. Auf einer nochmals höheren Stufe bringt dann dieser Gedanke die letzte Entscheidung auf Erden herbei, die durch dieses allmähliche Wachsen nach und nach vorbereitet wird. Mephistopheles ist sofort bereit, die Alten wegzuschaffen: Faust ist damit einverstanden, dafs sie in das ihnen längst bestimmte schöne Gütchen gebracht werden. Mephistopheles bestätigt das Faust gegenüber: für sich aber weifs er, dafs »auch hier geschieht, was längst geschah, Denn Naboths Weinberg war schon da.« Das läfst Schlimmes erwarten, und Schlimmes geschieht: das Häuschen, die Kapelle, die Linden geraten in Brand, aber Faust tröstet sich beim Anblick damit, dafs das alte Paar »im Gefühl grofsmütiger

Schonung Der späten Tage froh geniefst.« Es ist aber weit Schlimmeres geschehen, als er befürchtet. Mephistopheles fand Widerstand: ein Fremder — der Wanderer — ward »in wilden Kampfes kurzer Zeit« gestreckt, die Alten fielen vor Schreck entseelt hin. Da flucht ihm Faust: »Wart ihr für meine Worte taub? Tausch wollt' ich, wollte keinen Raub. Dem unbesonnenen wilden Streich, Ihm fluch' ich, teilt es unter euch!«



XVIII.

Der dramatische Aufbau.

C. Die ausleitende Handlung 1. auf Erden.

V. 11378—11843.

Wie Faust sich einst durch einen Fluch von Gott schied und dann mit dem Teufel einen Vertrag schlofs, so scheidet er sich jetzt vom Teufel durch einen Fluch und bahnt sich dadurch die Rückkehr zunächst zu sich selbst, späterhin zu Gott. Hierzu mufs er frei von allem Spuk- und Zauberwesen sein: das kann er aber nur werden, wenn er der Magie überhaupt entsagt, die ihn, nach seiner Überzeugung, mit der teuflischen Geisterwelt in Verbindung gebracht hat. So bricht er jetzt in die Worte tiefster Sehnsucht aus: »Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft. Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen, Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen, Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein, Da wär's der Mühe wert ein Mensch zu sein!« Einst hatte er sich der Magie er-

geben, in der Hoffnung, dafs ihm »durch Geistes Kraft und Mund« manch Geheimnis offenbar würde; er hatte sich gesehnt, um Bergeshöhle mit Geistern zu schweben; er hatte von der Natur die Unterweisung gehofft, wie Geist zum Geiste sprechen zu können: jetzt will er Magie und Zaubersprüche verlernen, der Natur als Mann gegenüberstehen; er hat erkannt, dafs es dann der Mühe wert, ist ein Mensch zu sein. Und dies war er einst: »Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte, Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.« Jetzt ist es ihm nicht mehr möglich: »Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll, Dafs niemand weifs, wie er ihn meiden soll.« Da mufs Hilfe von aufsen ihm entgegenkommen, und diese bleibt ihm auch nicht aus.

Gerade ein Spuk, nach seiner Auffassung, ist es gewesen, der ihm diesen Seufzer aus der Seele prefste. Als er dem Brande der Kapelle zusah, da brachte der Wind Rauch und Dunst zu ihm heran. Der Rauch nimmt Gestalt an, und schattenhaft schweben vier graue Weiber zu ihm her: Mangel, Schuld, Sorge, Not. Nur die Sorge dringt in den Palast ein, die anderen gehen wieder davon, sehen aber wie »von ferne, von ferne, Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der Tod«. Und doch kann Faust nicht eher aus dem Leben scheiden, als bis er sein Ziel erreicht hat. Dazu mufs er wieder in vollem Sinne des Wortes Mensch werden. Einen Menschen ohne Sorge giebt es nicht. Als Faust die Sorge von sich zurückwies, in ihr den Grund zu erkennen glaubte, dafs er den Göttern nicht gliche, da wies er damit das Menschentum von sich zurück. Er hatte gesehen, wie sie sich in alles drängt, immer in neuer Form erscheint, so das Leben ausfüllt und es

hindert, sich frei, den Göttern gleich, zu entfalten. »Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen, Dort wirket sie geheime Schmerzen, Unruhig wiegt sie sich und störet Lust und Ruh; Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu, Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen, Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift; Du bebst vor allem, was nicht trifft, Und was du nie verlierst, das mufst du stets beweinen« (V. 644 ff.). Durch seine Verbindung mit der Magie, dann mit Mephistopheles hat er alle Sorge hinter sich gebracht. Wie nun die Sorge zu ihm tritt und ihm sagt: »Hast du die Sorge nie gekannt?« mufs er antworten: »Ich bin nur durch die Welt gerannt. Ein jed Gelüst ergriff ich bei den Haaren, Was nicht genügte, liefs ich fahren, Was mir entwischte, liefs ich ziehn.« Ja, selbst das Jenseits hat ihm keine Sorge gemacht: »Thor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet, Sich über Wolken seinesgleichen dichtet; Er stehe fest und sehe hier sich um, Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.« Nichts kann ihn aus der Fassung bringen, dafür aber ist er auch »unbefriedigt jeden Augenblick«. Wen aber die Sorge besitzt: »Bei vollkommnen äufsern Sinnen Wohnen Finsternisse drinnen.« Sie macht ihm das Leben in jeder Weise unerträglich. So will Faust, der zwar weifs, dafs man Dämonen schwerlich los wird, doch ihre Macht nicht anerkennen: er mufs es aber dennoch thun. Indem die Sorge sich mit Verwünschung von ihm wegwendet, haucht sie ihn an und blendet ihn: »Die Menschen sind im ganzen Leben blind, Nun, Fauste! werde du's am Ende!« Durch die Blendung seines Augenlichtes findet sie den von ihm verweigerten Eintritt in sein Herz.

Mit der Sorge ist die Phantasie aufs engste verbunden: ohne Phantasie giebt es keine Sorge: ihr hatte Faust schon früher die Schuld gegeben, dafs sie, während sie sich »sonst mit kühnem Flug Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert«, nun an kleinem Raum genug hat, »wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert«. Die Blendung des Augenlichtes durch die Sorge regt in Faust die lange stockende Phantasie wieder an: noch weifs er nicht, dafs er körperlich blind ist, er schreibt sein Nichtsehen der sinkenden Nacht zu: »Die Nacht scheint tiefer, tief hereinzudringen, Allein im Innern leuchtet helles Licht.« Aus der wirklichen Welt wird er in die von ihm nur gedachte Welt gedrängt, die ihm die Phantasie hellleuchtend vorstellt. Mit der Phantasie erwacht nun aber auch alsbald in ihm die Sorge, es möchte das, was er ausgesonnen hat, nicht fertig werden. Und die Sorge drängt ihn sofort zur Wiederaufnahme der Arbeit: »Was ich gedacht, ich eil' es zu vollbringen.« Vom Lager ruft er die Knechte: alles soll zum Werkzeug greifen, um das zu verwirklichen, was er kühn ersann, und mit Wonne fühlt er im Vollgewichte seiner Kraft: »Dafs sich das gröfste Werk vollende, Genügt Ein Geist für tausend Hände.«

Und die Knechte kommen und fangen an zu graben — wenigstens in der Phantasie des blinden Greises sind es die Knechte: in Wirklichkeit sind es die »schlotternden Lemuren, Aus Bändern, Sehnen und Gebein Geflickte Halbnaturen.« Sie kommen im Auftrage des Mephistopheles, der wie die grauen Weiber den Tod des Faust als nahe bevorstehend kennt. Er findet das Sterben zwar herzlich dumm: für ihn hat ein Aufhören

überhaupt keinen Sinn, aber für den Menschen ist's nun einmal so: bei diesem gehts »aus dem Palast ins enge Haus«. Und während sie »mit neckischen Gebärden« und mit dem derben Humor gefühlsstumpfer Totengräber graben, erfreut sich der blinde Faust an dem Thun, das nach seiner Annahme seinen Plan verwirklicht: »Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt! Es ist die Menge, die mir fröhnet, Die Erde mit sich selbst versöhnet, Den Wellen ihre Grenzen setzt, Das Meer mit strengem Band umzieht.« Es ist eine Szene von tiefstem tragischen Gehalte: Faust glaubt das Letzte, was ihm zum höchsten Ziele noch fehlt, zu erringen, und die Spatenschläge, die er hört, die, wie er meint, den Graben machen, der den verpestenden Sumpf von der Wohnung der Menschen auf dem neugewonnenen Lande abziehen soll, sie wühlen sein eigenes Grab, in dem mit seinem Leichnam auch seine letzte höchste Hoffnung begraben wird. So existiert sie nur in seiner Phantasie: diese wird durch das Anhören der Arbeit aufs mächtigste angeregt. Was er in der Wirklichkeit nicht vollenden kann, vollendet er, wie Euphorion, in seiner dichterisch schaffenden Vorstellung. Da entfaltet sich der treibende Gedanke seines Wirkens zur vollen Blüte: hatte er ursprünglich nur den Kampf mit dem Meer aufnehmen wollen, um die Genugthuung des Siegers zu erlangen, hatte er dann sein Ziel erweitert und »der Völker breiten Wohngewinn« mit hereingezogen, so dafs er von der Rücksicht auf sein persönliches Empfinden übergegangen war auf den Zustand der Menschen aufser ihm, so denkt er jetzt gar nicht mehr an sich: jetzt ist sein Ziel, Räume für Millionen zu schaffen, »nicht sicher zwar, doch thätig frei zu

wohnen.« Er erweitert sein eigen Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit, deren Wohl und Weh er in seinen Busen gehäuft hat: aber er thut es nicht, um mit ihr zu zerscheitern, sondern um ihr das höchste Wohl zu erringen. Noch droht seinem Volk und seinem Neuland Gefahr: sie kommt von dem besiegt zurückgedrängten Meere her, das sein altes Gebiet wieder gewinnen will und sich unablässig bemüht, die Dämme zu durchbrechen. Dann aber tritt an die Stelle des einen Fürsorgenden der »Gemeindrang« der freien thätigen Menschen, der die Lücke zu verschliefsen eilt. So wächst der Mensch zu dem würdigsten Zustand heran: er mufs Freiheit und Leben sich täglich neu erobern, und durch diese eigene, beständige, nie nachlassende Thätigkeit verdient er sich auch Freiheit und Leben. Und eben dies ist der Charakter des dem Menschen beschiedenen Glückes: das Glück ist kein dauernd verweilender Zustand, sondern es ist das augenblickliche Ergebnis einer Thätigkeit: soll es bleibend werden, so mufs sich die Thätigkeit beständig wiederholen, so dafs der augenblickliche Zustand, den wir Glück nennen, immer neu erzeugt wird. Auf seinem freien Grunde, den er durch solche Arbeit errungen hat und den das dort angesiedelte Volk sich täglich neu erringen mufs, mit diesem eben durch solche Arbeit freien Volke zu stehen, ist sein Wunsch: dann dürfte er sich sagen, dafs, wenn er auch persönlich zu Grunde geht, die Nachwirkung seines Thuns, die Spur von seinen Erdentagen, sein Thun selbst nicht in Äonen untergehen wird. Und solches Erleben und Erreichen müfste die Empfindung geben, durch die die Sehnsucht nach dem höchsten Ziele gestillt wird. Er erreicht zwar

die Sache selbst nicht, aber sein Phantasieleben ist so mächtig, er sieht vor seinem geistigen Auge alles so klar und deutlich, so sicher und unverrückbar, dafs er jetzt »im Vorgefühl von solchem hohen Glück« den höchsten Augenblick wirklich geniefst, den zu erleben er einst als höchstes Ziel seiner Sehnsucht gewünscht hat, den Augenblick, der so voll Befriedigung ist, dafs er von ihm sagen möchte: »Verweile doch«. Damit ist aber auch der Augenblick erreicht, von dem er beim Abschlufs der Wette zu Mephistopheles sagte: »Dann mag die Totenglocke schallen, Dann bist du deines Dienstes frei, Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, Es sei die Zeit für mich vorbei.« Das Wort erfüllt sich: Faust sinkt sterbend um, die Lemuren fangen den Zusammenbrechenden auf und legen den Leichnam zu Boden.

Wenn Faust sich von der Magie lossagt und damit die Möglichkeit wieder erlangt, als Mensch rein menschlich wieder zu empfinden, so führt er damit die für sein Schicksal, und zwar nicht nur auf Erden, sondern im Jenseits entscheidende Handlung aus: erst durch sie hat er endlich den rechten Weg gefunden, der allein ihn zum höchsten Heile führen kann und von dem er abwich, als er sich der Magie ergab. So tritt diese Lossagung von der Magie in Gegensatz zu der Ergebung an die Magie: wie mit dieser die Handlung auf der Erde begann, so schliefst mit jener die Handlung auf der Erde. Damit hat aber die Gesamthandlung ihr Ende noch nicht gefunden: für Gott und für den Teufel handelt es sich im Grunde nicht um Fausts Handeln auf der Erde, sondern um den Zustand seiner Seele in der Ewigkeit. Für diesen Zustand ist

nach den vom Dichter gemachten Voraussetzungen das Handeln des Menschen auf der Erde von einschneidender Bedeutung: es giebt dem Himmel oder der Hölle, je nachdem es verläuft, den Anspruch auf die von den Fesseln des Erdenlebens frei gewordene Seele. Die Sorge für diesen bleibenden Zustand der Seele Fausts war es, die Gott veranlafst hat, sich des Teufels als eines Mittels zu bedienen, Faust auf den rechten Weg zurückzuleiten; die Aussicht, in der Seele Fausts einen köstlichen und aufsergewöhnlich hohen Gewinn für die Hölle zu machen, war es, die Mephistopheles diese Absicht Gottes verkennen liefs und ihn zu den höchsten Anstrengungen, ja selbst zu nicht geringen Opfern, wie das Preisgeben der höheren Geheimnisse der Mütter, der Übergang in das Altertum, zu reizen. Nun ist durch Fausts selbständiges Handeln der entscheidende Augenblick, das Entweichen der Seele aus dem Körper, gekommen. Es fragt sich nun: gehört sie dem Himmel oder der Hölle an? Während bisher die Haupthandlung sich zwischen Faust und Mephistopheles vollzog, so tritt jetzt nach Fausts Ausscheiden wieder Gott, der bisher nur wie aus der Ferne seine Hand über Faust gehalten hatte, soweit es notwendig war, um ihn körperlich und seelisch nicht zu Grunde gehen zu lassen, ehe er seine Bahn vollständig durchlaufen hätte, als Gegenspieler zu Mephistopheles in die Handlung ein. Aber er, der im Himmel weilt, erscheint nicht als in die Handlung eingreifend und einem Mephistopheles gegenübertretend, auf Erden: dazu genügen Engel, die in seinem Auftrage kommen, die Seele nach dem Himmel zu bringen. Im Himmel selbst kann die Handlung erst weiter gehen, wenn auch Mephistopheles aus ihr aus-

geschieden ist: diese Ausscheidung mufs sich noch auf Erden vollziehen, dem Orte, wo Himmel und Hölle sich berühren können. So bildet die nächste Szene den Abschlufs nach der Seite der Handlung auf Erden: Mephistopheles wird von jedem Einflufs auf Fausts Seele geschieden; sie bildet aber auch die Vorbereitung und Überleitung zu der Handlung im Himmel, indem die Engel Fausts Unsterbliches mit sich fortführen.

Mephistopheles, im sicheren Gefühle seines Sieges, hat für die mit Hilfe der Phantasie erreichte Befriedigung Fausts nur Hohn: er, den nichts sättigte, »den letzten schlechten, leeren Augenblick, Der Arme wünscht ihn festzuhalten.« Wenn er aber hinzufügt: »Der mir so kräftig widerstand, Die Zeit wird Herr, Der Greis liegt hier im Sand,« so giebt er damit schon zu, dafs er die Wette nicht gewonnen haben kann: er schreibt den Tod Fausts der Altersschwäche des Greises zu, nicht der Erfüllung der Bedingung bei ihrer Wette, dafs, wenn es ihm gelänge, Faust mit Genufs so zu betrügen, dafs er sich selbst gefiele, der bis dahin Unersättliche und nun Gesättigte sterben sollte. Aber noch behelligt ihn die Frage nach seinem Anspruch nicht: er spottet über die Sinnlosigkeit des Begriffes »vorbei«: »Vorbei und reines Nichts, vollkommnes Einerlei.« Schaffen und das Geschaffene in Nichts hinwegzuraffen, hat keinen Sinn. Und dazu thut das Geschaffene noch, als ob es etwas wäre. Hieraus begreift es sich, wie Mephistopheles mit dem Körperlichen, dem Leichnam, nichts zu thun haben will: für ihn hat nur das Bleibende, das Ewige Sinn und Reiz, und das ist nur die Seele. Sie ist darum von dem in seiner Erscheinung vergänglichen Menschen für ihn das einzig Wertvolle, der einzig wünschenswerte Besitz.

Für Gott jedoch ist jetzt der Augenblick gekommen, einzugreifen. Hat Faust mit all seinem Thun Gott nur verworren gedient, ist er sich aber als guter Mensch in seinem dunklen Drange des rechten Weges bewufst gewesen, so ist es jetzt an Gott, seinen Knecht, wie er Faust, ihn dadurch von vornherein als ihm gehörig bezeichnend, nannte, nun in die Klarheit zu führen. Hat der Teufel dazu geholfen, so verdient er darum keinen Dank: Gott hatte Mephistopheles von Anfang offen gesagt, dafs er dem Menschen den Teufel zum Gesellen gebe, damit dieser den leicht der Unthätigkeit sich ergebenden Menschen zur Thätigkeit anstachele; er hat ihm den Ausgang zudem deutlich vorausgesagt: »Steh beschämt, wenn du bekennen mufst.« Und doch hatte der Teufel, von Hochmut und blinder Gier getrieben, das Wagestück übernommen. Nun ist der Augenblick da, wo er, wiederum in seltsamer Verblendung, es als ganz selbstverständlich annimmt, dafs Fausts Seele ihm verfallen sei: das Einzige, was er meint fürchten zu müssen, ist nur dies, dafs sie ihm nicht noch im letzten Augenblick entwendet wird.

Um dieses Problem in dramatischer Gestaltung zum Austrag zu bringen, hat der Dichter eine Voraussetzung gemacht, die es ihm ermöglicht, die für eine Handlung notwendige zeitliche Entwickelung zu gewinnen. Mephistopheles klagt, früher sei es viel besser gewesen: sonst fuhr die Seele mit dem letzten Atem aus, »Ich pafst' ihr auf und, wie die schnellste Maus, Schnapps, hielt ich sie in fest verschlossnen Klauen.« So ist in der That die Szene bei alten Kreuzigungen dargestellt: über dem unbufsfertigen Schächer lauert der Teufel auf den Augenblick des Sterbens, und so

hat Cornelius die Szene in der Ludwigskirche zu München im Sinne der mittelalterlichen Kunst wieder dargestellt. Jetzt aber, klagt Mephistopheles weiter, ist es anders geworden: »Nun zaudert sie und will den düstern Ort, Des schlechten Leichnams ekles Haus nicht lassen: Die Elemente, die sich hassen, Die treiben sie am Ende schmählich fort.« Obendrein kommt noch dazu, dafs man gar nicht weifs, »wann, wie und wo« die Seele dem Körper entrinnt: ist es doch sogar manchmal unsicher, ob überhaupt der Tod eingetreten ist. Unter solchen traurigen Verhältnissen mufs der Teufel Fürsorge treffen: er läfst den Höllenrachen herbeibringen, er ruft verschiedene Klassen von Teufeln zu Hilfe und weist jeder ihre Stelle, ihre besondere Aufgabe zu.

Da zögert nun auch Gott nicht mehr: er sendet die himmlische Heerschar. Die Engel kommen singend, und Mephistopheles ruft entsetzt: »Mifstöne hör' ich, garstiges Geklimper.« Er hält mit den Seinen das Grab umschlossen. Da streuen die Engel Rosen, und die Teufel können die himmlischen Flammen nicht ertragen: die Rosen werden bei der Berührung der Teufel zu Feuerflammen. All ihr Mut ist dahin, da zudem in den Flammen trotz ihrem Brennen eine den Teufeln »fremde Schmeichelglut« enthalten ist. Da stürzen sich die Teufel, Rettung suchend, in die Hölle. Nun mufs sich Mephistopheles selbst mit den Rosen herumschlagen. Er meint zwar, es seien nur Irrlichter, die, wenn man sie hasche, sich als «Gallertquark« erwiesen. Aber es ist nicht so: er fühlt »ein überteuflisch Element«, von dem er eine seltsame Wirkung verspürt. Er späht sehnsüchtig nach der andern Seite hin: »Hat

mich ein Fremdes durch und durchgedrungen? Ich mag sie gerne sehn, die allerliebsten Jungen.« Das himmlische Element besiegt auch den Teufel, aber die einzige höhere Stimmung, die er gewinnen kann, ist die Lüsternheit, »das Spiel mit dem zu Geniefsenden und dem Genossenen« (Sprüche in Prosa 653). Die Engel erscheinen ihm als »schöne Kinder«: «Ihr seid so hübsch, fürwahr, ich möcht' euch küssen.« Er ruft ihnen zu, sich zu nähern: sie thun es und drängen ihn vom Grabe fort, indem sie allmählich den ganzen Raum einnehmen. Immer heftiger wird seine Leidenschaft; ihm gefällt alles an den Engeln, nur sind sie ihm zu ernst: »Ein bischen weltlicher bewegt die holden Glieder! Fürwahr, der Ernst steht euch recht schön, Doch möcht' ich euch nur einmal lächeln sehn, Das wäre mir ein ewiges Entzücken!« Selbst wie sie sich, von seiner Lüsternheit angewidert, wegwenden, findet er noch: »Die Racker sind doch gar zu appetitlich.« Aber bald kommt er wieder zu sich: der Liebesspuk wirft sich ihm auf die Haut, die »hiobsartig, Beul' auf Beule« zeigt, aber »gerettet sind die edlen Teufelsteile«, und so flucht er die Engel all zusammen (nicht »allzusammen«: er will die Engel alle »zusammenfluchen«, sie durch Fluch vernichten, nicht aber ihnen allen zusammen, auf einmal fluchen!). Die Wirkung ist nicht die gewünschte, denn gerade jetzt erheben sich die Engel mit Fausts Unsterblichem und entführen es. Da bleibt für Mephistopheles nur die bittere Klage übrig. Recht hat er, wenn er ausruft: »Mir ist ein grofser, einziger Schatz entwendet,« aber Selbsttäuschung ist es, wenn er fortfährt: »Die hohe Seele, die sich mir verpfändet, Die haben sie mir pfiffig weggepascht«:

die Engel haben offen das ihnen Gehörende weggeholt. Er ist auch nicht getäuscht worden: es lag nicht in der Absicht der Engel, durch ihre Erscheinung seine Lüsternheit zu erwecken; wohl aber erkennt er richtig, dafs er, die Täuschung, wie es von ihm geschieht, als richtig vorausgesetzt, sie auch verdient hat: »Ich habe schimpflich mifsgehandelt, Ein grofser Aufwand, schmählich! ist verthan; Gemein Gelüst, absurde Liebschaft wandelt Den ausgepichten Teufel an.« So erkennt er denn, dafs er trotz seiner Vielerfahrenheit doch ein Thor gewesen ist: hat sich doch seiner zum Schlufs eine nicht geringe Thorheit bemächtigt, so dafs es von seiten des Himmels nicht einmal der Gewalt bedurfte, um zu seinem Rechte zu gelangen. Zugleich liegt eine starke Ironie darin, dafs Mephistopheles durch das Mittel, das er mit Vorliebe gebraucht, um andere zu beherrschen, nun hier, da er vor seinem höchsten Ziele steht und meint, es schon sicher in Händen zu haben, selbst überwunden worden ist.



XIX.

C. Die ausleitende Handlung 2. im Himmel.

V. 11844—12111.

Mit dem Ausgang der Handlung auf Erden scheidet Mephistopheles als Träger der Handlung aus, wie vorher schon Faust selbst. Damit sind Erde und Hölle beseitigt: die Fortführung der Handlung geht in die himmlischen Gefilde über, von wo die für das ewige Los der Seele Fausts mafsgebende Handlung ihren Anfang genommen hat. Wie dies ohne sein Zuthun geschehen ist, so ist es auch bei der letzten Handlung der Fall, die, ohne dafs er irgendwie thätig eingriffe, sein ewiges Schicksal endgiltig entscheidet. Wie dort, ist er Gegenstand der Handlung, nicht Träger der Handlung. Während er aber dort auch persönlich nicht anwesend war, so nimmt hier seine Seele Anteil in voller Gegenwart: handelt es sich doch hier gerade um die Erreichung des der Seele von Anfang an zugedachten Zieles.

Dieses Erreichen des letzten und höchsten Zieles ist jedoch kein sofortiges. Mit dem Tode Fausts ist zwar seine Seele von der sie bisher einengenden Schranke, dem Körper, befreit worden, und die Engel haben sie himmelwärts getragen: in den Himmel selbst ist sie noch nicht gelangt. Hierzu bedarf es erst noch einer Läuterung. Diese Notwendigkeit ermöglicht es dem Dichter, die Aufnahme der Seele in den Himmel zu einer in der Zeit verlaufenden Entwickelung zu entfalten, und indem er diese Entwickelung von Stufe zu Stufe und nicht ohne Hemmnisse sich vollziehen läfst, gewinnt er die Möglichkeit, besonders durch Hereinziehung vorbereitender und die Berechtigung der Seligwerdung begründender Begleithandlungen, dem Verlauf die dramatische Form zu geben. Als ein besonderes Ganzes baut sich diese Handlung wie ein Drama in fünf Handlungen auf.

Erste Handlung (V. 11844—11889).

Im Anschlufs an die durch Dante geschaffene, der gewöhnlichen kirchlichen Auffassung vom läuternden Fegefeuer entgegentretenden Anschauungen von dem Läuterungsberge, der erklommen werden und von wo der Aufstieg zum Himmel selbst genommen werden mufs, führt uns der Dichter auf diesen Läuterungsberg, dessen Grundzug für alles, was ihn erfüllt, ja für ihn selbst das unablässige, mächtige Aufstreben zum Himmel ist. Sogar die Natur ist von diesem Zuge ergriffen: die Waldung scheint mit wogender, schwankender Bewegung zu den höheren Regionen aufzustreben, während die Felsen, an denen sie aufwachsen, sich wie eine Last an sie hängen und die klammernden Wurzeln sie zurückhalten; auch die Wogen schäumen aufwärts:

da bietet eine schützende Höhle einen Zufluchtsort für diejenigen, die noch nicht hinreichend geläutert sind, dem gewaltigen Zuge aufwärts zu folgen. Aber schon ist hier paradiesischer Frieden: die sonst so wilden Löwen schleichen hier freundlich herum und »Ehren geweihten Ort, Heiligen Liebeshort.« Damit ist der Boden gewonnen, auf dem die der vollen Erlösung zustrebenden, der Seligkeit sehnsüchtig entgegenharrenden Geister je nach ihren verschiedenen Charakteren sich des Augenblickes der Erlösung und der Aufnahme in den Himmel würdig zu machen suchen. Zur Verwirklichung und Ausführung kann dies Bestreben aber einzig durch die entgegenkommende, von der himmlischen Liebe ausgehende Gnade geschehen: so klingt hier überall die Überzeugung von dieser erlösenden Liebe und die unerschütterliche Hoffnung auf ihr Walten und Eintreten durch. Diese erste Stufe der auf dem Läuterungsberge der Erlösung Harrenden wird durch zwei Gegensätze charakterisiert: der leidenschaftliche Pater ecstaticus, der sehnsüchtig aufschwebt und immer wieder zurück mufs, dessen Brust von siedendem Schmerz und von schäumender Gotteslust erfüllt ist, möchte den ihn noch hindernden Erdenrest durch alle Martyrien zerstören: »Dafs ja das Nichtige Alles verflüchtige, Glänze der Dauerstern, Ewiger Liebe Kern!« Der Pater profundus dagegen hält sich ruhig in ernste Betrachtung versenkt in der tiefen Region: er erkennt im Weben und Wachsen der Natur »die allmächtige Liebe, Die alles bildet, alles hegt«; ja, selbst die Natur in Aufruhr stellt ihm nur die »Liebesboten« dar, die »verkünden, Was ewig schaffend uns umwallt«: er ist bereits zu der Erkenntnis durchgedrungen, die schon die Erz-

engel und der Erdgeist als Thatsachen verkündet haben. So hofft er still und betet darum, dafs sein Inneres, »Wo sich der Geist, verworren, kalt, Verquält in stumpfer Sinne Schranken«, sein bedürftig Herz, nach Beschwichtigung der quälenden Gedanken, erleuchtet werden möge.

Zweite Handlung (V. 11890—11933).

In diesen Dauerzustand des Läuterungsberges bringt die nächste Stufe die dramatische Bewegung, die Einführung der Handlung des Aufsteigens selbst: in der mittleren Region, also schon in einer dem Gipfel des Berges und daher dem Aufsteigen zum Himmel näheren Gegend, sieht der Pater Seraphicus ein Morgenwölkchen aufsteigen: »Es ist junge Geisterschar.« Der Chor der seligen Knaben, der Mitternachtsgeborenen, die Seelen der bei der Geburt gestorbenen Kinder, die somit nie das Licht erblickt und die Welt niemals mit Augen gesehen und kennen gelernt haben, die aus der Nacht im Mutterschofse in die Nacht des Todes geboren worden und eben darum Mitternachtsgeborene sind, steigen zum Himmel auf: sündenlos, wie sie sind, fühlen sie sich glücklich: ihnen ist allen ohne Ausnahme »das Dasein so gelind«. Aber zur vollen Empfindüng ihres seligen Zustandes, den sie sich nicht haben erringen müssen, bedarf es einer wenn auch flüchtigen Erkenntnis des irdischen Zustandes: da nimmt sie der milde Pater Seraphicus in sich auf und läfst sie durch seine Augen einen Blick in die Welt thun: allein der Anblick ist zwar mächtig, aber düster, und schüttelt sie »mit Schreck und Grauen«. So entläfst sie auf ihren Wunsch der Pater

Seraphicus zu weiterem Aufsteigen und Wachsen, das durch Gottes Gegenwart verstärkt wird: »Denn das ist der Geister Nahrung, Die im freisten Äther waltet: Ew'gen Liebens Offenbarung, Die zur Seligkeit entfaltet.« Und freudig schwingen sich die Geister der seligen Knaben auf, umschweben die höchsten Gipfel und jubeln: »Den ihr verehret, Werdet ihr schauen.«

Dritte Handlung (V. 11934—11988).

Aber die Geister der seligen Knaben sind nicht nur ein Vorbild des Aufsteigens Sündloser zum Anschauen der Gottheit: sie sollen auch thätig in die Haupthandlung eingreifen. Diese beginnt mit dem Erscheinen der Engel, die Fausts »Unsterbliches« herbeitragen und jene Worte singen, die für das Verfahren Gottes, für das Verständnis seines Planes und somit für die Gesamtentwickelung Fausts und seines Strebens die wegweisenden sind: »Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen«: sie geben die wesentliche, die entscheidende Voraussetzung für die Möglichkeit der Erlösung trotz mancherlei Irrtümer und Sünden; die praktische Durchführung der Erlösung dagegen wird in den Worten geoffenbart: »Und hat an ihm die Liebe gar Von oben teilgenommen.« Das erste Moment ist in Erfüllung gegangen: durch alle Versuche, denen der Teufel Faust verlockend ausgesetzt hat, ist sein Streben nach dem höchsten Ziel immer und immer wieder siegreich durchgebrochen, so dafs es als die Grundstimmung des Seelenlebens Fausts erscheint. Nun ist er, der sich immer strebend bemüht hat, von den Engeln der Gewalt des Teufels entrissen worden: damit ihm aber die selige Schar mit herzlichem Will-

kommen begegnen könne, mufs nun auch die Liebe von oben teilnehmen. Wie dies geschieht, bildet den Gegenstand des weiteren Verlaufs der Handlung: an seinem Gelingen ist nach dem Vorhergegangenen kaum zu zweifeln — beruht doch die Möglichkeit der endlichen Erlösung aller auf dem Läuterungsberg Befindlichen auf dem Eintreten der entgegenkommenden Liebe, das als Thatsache feststeht und nur inbezug auf den zeitlichen Eintritt ungewifs ist.

Ehe dies Entgegenkommen stattfinden kann, mufs die Seele geläutert werden. »Wenn starke Geisteskraft Die Elemente An sich gerafft« — der natürliche Zeugungsprozefs vollzieht sich analog dem künstlichen, durch den Homunkulus sich mit den Elementen verband —, so kann dieses innige Band des geistig-seelischen und des körperlichen Bestandteiles, diese »Geeinte Zwienatur Der innigen Beiden« selbst keines Engels Kraft trennen: damit aber der aus dieser Verbindung stammende letzte Erdenrest weggenommen werde, bedarf es der »ewigen Liebe«. Hier aber ist jeder Erdenrest, selbst wenn er so geläutert wäre, dafs er, wie der Asbest, vor dem Feuer stand hielte, gänzlich zu vernichten: »Er ist nicht reinlich« in der absolut reinen Geisterwelt des Himmels. Da fragt es sich, wie das geschehen soll, und hierfür bietet sich der Chor der seligen Knaben als wirksames Mittel dar, denen er sich in ihrem Aufwärtsstreben anschliefsen soll: »Sei er zum Anbeginn, Steigendem Vollgewinn Diesen gesellt!« So mufs er werden wie die Kinder, und sie empfangen ihn in seinem Puppenstande freudig: aber er mufs sich ihm entwinden, um voller Reinheit teilhaftig zu werden, und die Knaben lösen ihm die

»Flocken« los, die ihn umgeben: »Schon ist er schön und grofs Von heiligem Leben.« So ist er jetzt so weit geläutert, dafs die Liebe, wenn sie von oben hilfreich eingreifen will, ihn wohl vorbereitet findet. Wer aber soll diese Hilfe leisten?

Vierte Handlung (V. 11989—12075).

Die Hilfe zögert nicht zu erscheinen. Es ist die Verkörperung der barmherzigen Liebe, die entgegenkommende Gnade in Person, die Jungfrau Maria, die nun als Himmelskönigin die »höchste Herrscherin der Welt« geworden ist. Ihrer wird der besonders ihrem Dienst ergebene, der höchsten Seligkeit fast schon teilhaftige und eben darum die höchste, reinlichste, von jedem Erdenreste fast gänzlich befreite Zelle bewohnende Doktor Marianus, von diesem freie Umsicht ermöglichenden Punkt aus zuerst gewahr: »Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben.« Da sieht er Frauen aufwärts schweben, die Herrliche im Strahlenkranze in ihrer Mitte. Entzückt erhebt er sein glutvolles Gebet zu ihr: sie möge die inbrünstige Hingebung zu ihr billigen, in die sich unwillkürlich noch die huldigende Verehrung mischt, wie sie der Mann dem Weibe gegenüber empfindet. Da sieht er, wie sich leichte Wolken um sie verschlingen, das zarte Völkchen der Büfserinnen, die der Gnade bedürfend den Äther um ihre Kniee schlürfen. Ein bezeichnenderes Gefolge für die Mutter der Gnade als die durch die Gnade zur Seligkeit gelangten einstigen Büfserinnen läfst sich nicht denken. Sie, die von der Sünde überhaupt nicht berührt werden kann, hat das Vorrecht, die leicht Verführbaren zu sich kommen zu lassen: das Böse darf

nur nicht in der Natur liegen, sondern durch allzugrofse Nachgiebigkeit äufserem Einflufs gegenüber in den Menschen gekommen sein, wenn die Himmelskönigin imstande sein soll, die Büfsenden zu retten. Da beginnen die Büfserinnen selbst die Fürbitte und beschwören sie, indem sie ihrer eigenen Fehler gedenken, die sie gnädig verziehen hat: »Gönn' auch dieser guten Seele, Die sich einmal nur vergessen, Die nicht ahnte, dafs sie fehle, Dein Verzeihen angemessen!« Nur einmal, als Faust sich dem Teufel ergab und mit ihm die Wette einging, aus der alles Übrige nur eine notwendige Folge, aber kein neues entscheidendes Vergehen war, hat diese Seele sich vergessen, ohne zu ahnen, dafs sie fehlte. Diese Fürbitte, die aus dem allgemein menschlichen Mitempfinden hervorgeht, erhält nun aber noch einen Nachdruck wundervollsten Charakters durch die vom höchsten Seelenadel, von vollendeter Seelenschönheit eingegebene Fürbitte der Seele, die einst selbst am meisten unter jenem einmaligen Vergessen Fausts zu leiden hatte, und deren eigene Vergehen wiederum nur Folge dieses ersten entscheidenden Vergehens waren, die daher auch für die Seligkeit gerettet werden konnte: eine der Büfserinnen, »sonst Gretchen genannt, sich anschmiegend«, fleht die Himmlische an, zu der sie einst in wilder Verzweiflung den Weheruf hat aufsteigen lassen. Damals hatte sie, des bittersten Wehes voll, sich an die »Schmerzenreiche« gewendet: jetzt fleht sie die Strahlenreiche an, das Antlitz gnädig ihrem Glücke zuzuneigen: »Der früh Geliebte, Nicht mehr Getrübte, Er kommt zurück.« Was Faust bei seiner Rückkehr aus Griechenland ahnungsvoll gesehen hat, wie Aurorens Liebe wieder aufquoll, wie die Er-

kenntnis des Wertes der Seelenschönheit in ihm lebendig wurde, die das Beste seines Innern mit sich fortzog, das wird nun zur Thatsache: die Frühgeliebte ist es, die das Beste seines Innern zu sich heranzieht.

Fünfte Handlung (V. 12076—12111).

Die Wirkung der Fürbitte tritt sofort hervor: staunend singt der Chor der Knaben: »Er überwächst uns schon An mächtigen Gliedern, Wird treuer Pflege Lohn Reichlich erwidern.« Denn jetzt, da ihm die Erlösung zu teil wird, zeigt es sich, dafs er ihnen auch überlegen ist: es ist nicht gleichgiltig, ob man das irdische Leben durchgekämpft hat oder nicht: »Wir wurden früh entfernt Von Lebechören: Doch dieser hat gelernt, Er wird uns lehren.« Da tritt er aus dem Puppenstand gänzlich heraus: »Er ahnet kaum das frische Leben, So gleicht er schon der heiligen Schar. Sieh! wie er jedem Erdenbande Der alten Hülle sich entrafft, Und aus ätherischem Gewande Hervortritt erste Jugendkraft.« Aber noch ist er Neuling in der heiligen Schar, er mufs belehrt werden. Dies thun zu dürfen, erbittet sich die einst Gretchen genannte Seele als besondere Gunst, und mit echt weiblichem Empfinden für das sie besonders an den »früh Geliebten« kettende Fühlen, das auch in ihm ihr gegenüber neu erwacht und zu himmlischer Reinheit verklärt ist, sagt ihr die Mater gloriosa: »Komm! hebe dich zu höhern Sphären, Wenn er dich ahnet, folgt er nach.« So erlangt er durch den unauslöschlichen Zug des Herzens den Antrieb, höher und höher zu steigen und mit der einst Gretchen genannten Seele und der Himmelskönigin selbst, die voranziehen, endlich zum höchsten

Ziele, zum Anschauen des innersten Wesens der Gottheit zu gelangen, zu jenem Ziele, das die Mystik als das Ende und das Ergebnis alles sehnsüchtigen, nach der Erlangung Gottes ringenden Strebens hinstellt, das Dante mit Hilfe des heiligen Bernhard durch die Einwirkung der Jungfrau Maria erlangt hat, und das nun Faust mit Hilfe des Doktor Marianus durch die entgegenkommende Gnade der Jungfrau zu teil wird. Damit wird für Faust zur Thatsache, was für die Engel von Anfang an mit vollem Bewufstsein lebendig ist: an Stelle der Erkenntnis des Wesens Gottes tritt das Anschaun: »Der Anblick giebt den Engeln Stärke, Da keiner dich ergründen mag.« Der Doktor Marianus, über diesen neuen Erfolg der von ihm hochgepriesenen Himmelskönigin beseligt, ruft allen reuig Zarten zu, zu diesem Retterblick aufzuschauen und sich zu seligem Geschick umzuarten, der mystische Chor aber fafst das Ergebnis dieses Anschauens der Gottheit selbst in die Schlufsworte zusammen: was auf Erden erscheint, ist nur vergänglich und ein Gleichnis des innersten Wesens der Welt; was dort deshalb unzulänglich bleibt, das wird hier zur echten Wirklichkeit; was sich für Menschen nicht einmal beschreiben läfst, das ist hier Thatsache: das aber, was hinanzieht, ist das Ewig-Weibliche. Wenn die Gottheit nach strengem Gesetze richten wollte, so müfste sie gar häufig verdammen, wo eine Rechtfertigung nicht mehr möglich ist, wo aber die Gnade noch hinlängliche Begründung zum Verzeihen findet. So leben in der Gottheit zwei Prinzipien: das des gerechten Richters, das männliche Prinzip, das nach dem Gesetz entscheidet, wie es der ruhig urteilende Verstand verlangt, und das der barmherzig

übersehenden Gnade, das weibliche Prinzip, das mit dem Herzen entscheidet. Den sündigen Menschen aber, dem bei edelstem Streben für seine Handlungen doch die Rechtfertigung fehlt, führt darum nicht der Spruch des gerechten Richters, sondern das Entgegenkommen der neben dem strengen gerechten Urteilen ewigwaltenden, die Gerechtigkeit ergänzenden Gnade zum Himmel: diese Gnade ist das Ewig-Weibliche.



XX.

Die dichterische Behandlungsweise.

Auf die früher aufgeworfene Frage, ob es dem Dichter auch in der Einzeldurchführung gelungen ist, das hohe Ziel einer einheitlichen Dichtung zu erreichen, wie ihm dies bei der künstlerischen Gestaltung des Stoffes sowie der Grundzüge der künstlerischen Form zweifellos gelungen war, kann nach Durchführung der Einzelbetrachtung die Antwort dahin lauten: die Einzeldurchführung ist in der Weise gelungen, dafs nirgends ein sachlicher Widerspruch vorhanden ist, der uns berechtigte, von zwei nur äufserlich zusammengefügten, aber keinen inneren Zusammenhang bildenden Dichtungen zu sprechen. So ist es ganz besonders falsch, von einem Widerspruch des Planes des Mephistopheles mit der Ausführung zu reden. Sobald der durch die dramatische Form veranlafste Gang der Dichtung berücksichtigt wird, ergiebt es sich von selbst, dafs es dem Wesen der dramatischen Form durchaus entspricht, dafs Absichten durchkreuzt werden, zumal wenn es sich um eine Persönlichkeit handelt, von der von vornan feststeht, dafs sie ihren Plan nicht

durchführen kann, weil ihr der Wille einer höheren, jedem Widerspruch entzogenen Persönlichkeit gegenübersteht: wo Gott einen Plan durchführen will, kann der seinen Weg durchkreuzende, mit ihm im Widerspruch stehende Plan des Teufels nur scheitern. Dazu kommt, dafs Gottes Plan sich von jeder Einzelheit in der Durchführung fernhält und sich mit der allgemeinen Fassung begnügt, dafs aber der Plan des Mephistopheles durch die Besonderheit des Weges, den er einzuschlagen gedenkt, eben dadurch dem Irrtum um so leichter ausgesetzt ist. Noch viel weniger richtig ist eine Behauptung wie die, Mephistopheles habe ja sein Ziel, Faust volle Befriedigung zu verschaffen, erreicht, wie er Gretchen in Fausts Arme geliefert hatte: dafs Faust die Verbindung mit Gretchen ohne die Erreichung höchster Befriedigung eingeht, dafs er vielmehr die Geliebte mit dem Bewufstsein umarmt, sie dadurch zu vernichten, und dafs er im Genusse nach Begier verschmachtet, durchaus aber keine Befriedigung gewinnt, sagt er selbst klar genug. Alle derartige Widersprüche lösen sich leicht, sobald man sich entschliefst, die Dichtung als eine Kunstschöpfung, und zwar in der bestimmten Form des Dramas, zu betrachten und die aus ihr sich ergebenden Folgerungen auf die Beurteilung des Zusammenhanges anzuwenden: hierzu gehört in erster Linie die Überlegung, dafs der dramatische Dichter jede Person in jedem einzelnen Augenblick das sagen läfst, was nicht nur ihrem Charakter, sondern auch dem Wissen entpricht, das sie nach den Umständen der besonderen Lage gerade haben kann, und dafs dies Wissen nicht mit dem des Dichters oder des Miterlebers verwechselt wird.

Müssen wir angebliche sachliche Widersprüche zwischen der sogenannten alten und der neuen Dichtung als nicht vorhanden zurückweisen, so mufs andererseits betont werden, dafs allerdings ein Widerspruch bei der Umgestaltung der alten Dichtung in die neue Dichtung entstanden ist: dieser liegt aber nicht in dem verstandesmäfsig zu kontrollierenden und nach den Erfordernissen einer kausalen Entwickelung auszugestaltenden inneren Zusammenhange, sondern in der dichterischen Behandlungsweise.

Die dichterische Behandlungsweise Goethes hat einen bedeutsamen Prozefs der Entwickelung durchgemacht. In seinen Jugenddichtungen steht sie unter der Herrschaft einer übermächtigen Empfindung, die eine Reihe von Vorstellungen und Gedanken zu einer einzigen gewaltigen Wirkung zusammenzwingt, eine Behandlungsweise, die man als die lyrische bezeichnen kann. Greift nun der Dichter zu einem Stoffe, der seinem Grundzug nach in einer Handlung sich darstellt, so denkt der Dichter nicht daran, die Handlung in ihrer allmählichen, von Motiv zu Motiv fortschreitenden Entwickelung zu geben, so dafs jeder neue Schritt in einem früheren seine vollgültige Begründung findet, sondern die überquellende Kraft der Empfindung greift einen Augenblick der Handlung oder eine aus der Handlung sich ergebende Lage heraus, in denen sich die ganze Wucht ihres hervorbrechenden Stromes ausleben kann. Solche Verdichtungen überströmender, an eine Handlung sich anschliefsender, auf dem Gebiete des Gedankens- und des Gefühlslebens sich ergiefsender Empfindung sind alle Szenen des Urfaust, Gipfelpunkte der Handlung und der sich aus ihr ergebenden Lagen —

aber die den Übergang von dem einen Gipfel zum anderen vermittelnden Thäler und Senkungen fehlen: sie sich hinzuzuschaffen, bleibt dem Leser überlassen. Das ist die Behandlungsweise, die früher als volksliedartig bezeichnet worden ist.

Dieser Behandlungsweise steht eine andere gegenüber, die man die epische nennen kann. Sie sucht sorgfältig zu vermitteln, zu verbinden, zu begründen. Sie weifs durch Hereinziehung einer anderen Thätigkeitsanlage im Menschen, der Lust am Verstehen aus den Gründen heraus, einen neuen ästhetischen Reiz zu gewinnen, und übt ihn aus, indem sie diese Anlage zur Bethätigung bringt. Dadurch werden jene Höhepunkte nicht aufgehoben, aber sie wirken nicht mehr ausschliefslich: das nur empfindende Gemüt darf sich zeitweilig ausruhen, und die grofsen, überwältigenden Wirkungen treffen nicht mehr Schlag auf Schlag. Der Hörer und Leser werden zu behaglicher und erfreulicher Mitthätigkeit herangezogen und sind dann auch wieder geneigter, eine allmählich vorbereitete grofse Wirkung über sich ergehen zu lassen. Sie kommt nicht mehr ganz ebenso überwältigend wie bei der ersten Art, aber sie wirkt auch nicht mehr einseitig: es gelangt eine gröfsere Reihe seelischer Kräfte zur Entfaltung, zur Bethätigung, zur Mitwirkung an der Herbeiführung der von dem Dichter erstrebten Gesamtwirkung.

In Goethes dichterischer Behandlungsweise von Stoffen, deren Grundzug Handlung ist, geht nun die lyrische Art der Behandlung allmählich in die epische über. Dichtungen, die in der Zeit der vorherrschenden epischen Behandlungsweise geschaffen sind, tragen

diesen Charakter in einheitlicher Weise: bei den früher entstandenen Dichtungen sucht der reifende und gereifte Dichter die lyrische Behandlung möglichst episch umzugestalten. Die Folge davon ist, dafs der einheitliche Charakter der Dichtung nach der Seite der Behandlungsweise nicht durchgeführt erscheint. So ist es mit den späteren Fassungen des Götz neben der ursprünglichen Fassung des Gottfried von Berlichingen der Fall. Ein ähnliches Bestreben erscheint, wenn in der zweiten Bearbeitung Werthers Handeln besser motiviert werden soll, und in vollstem Mafse zeigt es sich in der Umgestaltung des Urfausts zu der neuen Dichtung. Alle Veränderungen sind Ergebnisse dieses Bestrebens, das seinen Zweck nach der Seite der Klärung der inneren Entwickelung hin vollständig erreicht: dagegen die mächtig wirkenden Szenen zwischen Faust und Gretchen, das in grofsen Zügen vor uns sich abspielende Geschick Gretchens selbst, das alles hat den alten lyrischen Charakter behalten, so dafs wir nur die Höhepunkte der Handlungen und die aus ihren entscheidenden Schritten sich ergebenden Lagen sehen. So trägt der sogenannte erste Teil in der Behandlungsweise einen zwiespältigen Charakter, der jedoch auf die Einheit der künstlerischen Gestaltung der Gesamtdichtung keinen Schaden ausübt: in ihrem Inhalte bleibt die Dichtung einheitlich, wenn auch der Grundzug der Behandlungsweise nicht überall derselbe geblieben ist.

Der sogenannte zweite Teil ist, was seine Ausführung betrifft, in einer Zeit entstanden, in der die epische Behandlungsweise längst den Sieg davongetragen hatte: er zeigt daher unter diesem formalen Gesichtspunkt ein einheitlicheres Gepräge als der

sogenannte erste Teil. Dieser epische Charakter stimmt vortrefflich nicht nur zu der grofsen Mannigfaltigkeit von Persönlichkeiten und Lagen, die hier eintreten, sondern auch zu dem vielfach Auffallenden und Wunderbaren, das ohne sorgfältige Begründung überhaupt gar nicht anzuwenden gewesen wäre. Allein eben dieser Umstand führt den Dichter dazu, die epische Behandlungsweise zu einem Grade zu steigern, dafs sie bis an die Grenze des im Drama Zulässigen geführt ist. In die dramatische Form fügen sich nur solche Handlungen, die das Empfinden der vorgeführten Persönlichkeiten so mächtig anregen, dafs dieses sich ganz von selbst und naturgemäfs in Worten äufsert: eine die Handlung blofs betrachtende und aus der Betrachtung heraus schildernde Darstellung, die der Dichter, da er sie nicht selbst ausführen kann, wie es in der epischen Form geschieht, einer der mithandelnden Persönlichkeiten in den Mund legt, um die einmal gewählte dramatische Form zu wahren, verstöfst trotzdem gegen die dramatische Form: dies Auskunftsmittel ist nur ein rein äufserliches, solange diese Schilderuug nicht aus der mithandelnden Teilnahme an dem Geschehnis entspringt und Ausdruck der durch diese Mitteilnahme hervorgebrachten Empfindung ist. Der Dichter hat sich nun diese Freiheit häufig gestattet: teils führt sie ihn rascher zum Ziele, als wenn er die geschilderten Vorgänge in dramatischer Selbsthandlung und Selbstäufserung vorgeführt hätte, teils kann er auf diese Weise manches mit zur Darstellung bringen, was sich der dramatischen Form der Selbstäufserung überhaupt entzieht. Zu der ersten Art gehören die Schilderungen des Heroldes vom Erscheinen des grofsen Pan und des

Feuerzaubers, zu der letzteren Art die Schilderung der Entstehung der Otter und der Fledermaus aus dem Zoilo-Thersites.

Diese übertreibende Anwendung des Epischen im sogenannten zweiten Teile neben der aus dem Urfaust mit herübergenommenen starken Anwendung des Lyrischen im sogenannten ersten Teil und der echt dramatisch gestalteten, epischen Motivierung, wie sie in beiden Teilen in vielen einzelnen Szenen und im Gesamtgange der ganzen Dichtung erscheint, berechtigt wohl, von einer mangelnden Einheit des dichterischen Stiles zu sprechen. Sie begreift sich leicht aus der Thatsache, dafs die künstlerisch gestaltende Arbeit an der Faustdichtung von einem Zeitraume von etwa sechzig Jahren umspannt wird, innerhalb dessen grofse Pausen eintraten. Goethe war sich dieses Unterschiedes in der Behandlungsweise wohl bewufst. Am 17. Februar 1831 sagte er zu Eckermann nach dessen Bericht: »Der erste Teil ist fast ganz subjektiv; es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menschen auch so wohlthun mag. Im zweiten Teile aber ist fast gar nichts Subjektives; es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt.« Auch seines Bestrebens, episch zu motivieren, war sich Goethe wohl bewufst: er setzt sich darin nach Eckermann in Gegensatz zu Schiller: »Ein sorgfältiges Motivieren war nicht seine Sache, woher denn auch die gröfsere Theaterwirkung seiner Stücke kommen mag« (25. Mai 1831). Als der Dichter um die vollständige Ausführung besorgt wurde, beschränkte er sich in der Ausführung so, dafs sich in

knappester Weise Motiv an Motiv zur Darlegung des Zusammenhanges im Gange der Handlung reihte. Dieses Verfahren tritt besonders beim fünften Akt deutlich hervor, der in dieser Hinsicht ein interessantes Gegenstück zu der Behandlung im Urfaust ist: wie hier Höhepunkt an Höhepunkt sich reiht, ohne dafs das Bedürfnis empfunden würde, die das Einzelne zu ursächlichem Zusammenhange reihenden Zwischenglieder motivierend darzulegen, so reiht sich hier Motiv zu Motiv, ohne die Höhepunkte durch eingehendere Behandlung kräftiger und für den unmittelbaren Eindruck zu ihrer Erklärung als solcher Höhepunkte deutlicher zu markieren. Bei dem letzten Durchlesen seines Werkes mit Ottilie hat Goethe dies selbst wohl bemerkt. Am 20. Januar 1832 fängt er an, mit ihr den fünften Akt zu lesen; am 24. Januar heifst es im Tagebuch: »Neue Aufregung zu Faust in Rücksicht gröfserer Ausführung der Hauptmotive, die ich, um fertig zu werden, allzu lakonisch behandelt hatte.« Es kann sich dies nur auf den fünften Akt und zwar die Szenen bis zum Tode Fausts beziehen: am 27. Januar liest Goethe mit Ottilie weiter, und erst am 29. Januar heifst es: »Faust ausgelesen.« Es stimmt auch nur zu diesem Teile der Dichtung. Es ist merkwürdig, wie der thatsächlich zuletzt ausgeführte Teil, der vierte Akt des zweiten Teiles, viel breiter behandelt ist: nachdem der wichtige Schlufs wenigstens in lakonischer Fassung beendet und damit in der Hauptsache gesichert war, gönnt sich der über die endliche Ausführung nun beruhigter gewordene greise Dichter wieder mehr Zeit. Die »neue Aufregung« ist leider nicht mehr zur Verwirk-

lichung gekommen: als er sie empfand, galten schon für den Dichter die Worte, die er seinen hundertjährigen Faust hören läfst: »Es ziehen die Wolken, es schwinden die Sterne! Dahinten, dahinten! von ferne, von ferne, Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der — Tod.«



XXI.

Die neue Dichtung und ihre »Idee«.

Die der Behandlungsweise mangelnde Einheitlichkeit fällt keineswegs zusammen mit der der Gesamtdichtung, ihrem äufseren und inneren Verlaufe zukommenden künstlerischen Einheitlichkeit, die in allen das Ganze beherrschenden Gesichtspunkten gerade da am siegreichsten hervorbricht, wo die Gefahr, sie zu verlieren, am gröfsten war.

Der Beginn der Dichtung fällt noch in die Sturm- und Drangzeit. In dem für genial gehaltenen Ansturm gegen die herkömmlichen Regeln war das Drama in Gefahr, mit den Einheiten von Zeit und Raum auch die Einheit der Handlung zu verlieren und sie kümmerlich durch die Einheit der Persönlichkeit zu ersetzen. Dafs Goethe dieser Gefahr gerade im Anfange seiner wirklich genialen dichterischen Thätigkeit keineswegs entgangen ist, beweist die erste Fassung des Götz, die »Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert«. Die Faustdichtung war derselben Gefahr ausgesetzt, ja sie führte fast mit Notwendigkeit zu der die Einheit in der Person des Trägers der Handlung statt in der Handlung selbst

suchenden neuen Richtung: wenn sich der Dichter entschlofs, dem Gang der Faustsage zu folgen, so bot ihm diese ebenso eine Reihenfolge von Abenteuern, wie das Leben des Ritters, ja die zu dichterischer Gestaltung verlockenden Einzelereignisse waren hier noch gröfser. Allein gerade dieser Umstand rettete den Dichter vor dem falschen Wege: die allzu grofse Reihe der Abenteuer hinderte den Dichter, dies Werk so schnell zu vollenden, wie es ihm bei dem Gottfried mit seiner beschränkten Reihe von Ereignissen gelungen war. Hatte ihn einerseits die grübelnde Natur des Faust mit seinem Erkenntnisdrang gefesselt, der ihn zu der einstweilen als Thatsache angenommenen, in ihrer Entwickelung nicht dargestellten Verbindung mit Mephistopheles brachte, so bot andrerseits die durch diese Verbindung mit überirdischer Kraft einen bedeutsamen Reiz zur Gestaltung eigenartiger Abenteuer. So ergetzt sich Faust mit den alten Zechbrüdern, so gelangt er unter Führung des Mephistopheles zur Verbindung mit Gretchen. Der hier vorhandene Keim zu einer tief ergreifenden bürgerlichen Tragödie, wie sie dem dichterischen Streben der Zeit entsprach, mufste den Dichter mächtig erfassen, so dafs er, seinem Genius folgend, das Abenteuer wie eine selbständige Dichtung ausgestaltete, soweit dies innerhalb der Schranken der ihn damals beherrschenden lyrischen Behandlungsweise möglich war. Was aber sollte sich ebenbürtig oder gar die Wirkung steigernd an diese gewaltige Dichtung anreihen? Und doch wäre der einzige Weg, weiterzugehen, eben eine solche Anreihung von Abenteuern gewesen, deren Abschlufs gar nicht abzusehen war und jedenfalls ein willkürlicher, durch

äufsere Nötigung aufgedrängter hätte werden müssen. Eine solche Fortführung konnte keinen Reiz haben: sie widersprach aber auch der immer kräftiger sich entwickelnden künstlerischen Natur des Dichters. Sie mufste sich mit aller Kraft gegen die die Einheit des Kunstwerks zerstörende Richtung wenden, und sie hat es auch gethan. Seitdem Goethe in Clavigo ein Drama mit einheitlicher Handlung geschaffen hatte, war eine Schöpfung in der früheren Weise nicht mehr möglich: hierin liegt die grofse Bedeutung des Clavigo für die künstlerische Entwickelung Goethes. So konnte nun auch die Faustdichtung wohl in Einzelheiten fortgeführt werden, allein die Weiterführung der Gesamtdichtung war ausgeschlossen, bis sie nach einem Plane wiederaufgenommen werden konnte, der der inzwischen geänderten künstlerischen Überzeugung des Dichters entsprach.

Die Zeit, in der das geschah, fällt in die ersten Jahre des nahen Verkehres Goethes mit Schiller: eines der ersten Anliegen, das dieser an den grofsen neugewonnenen Freund richtet, ist der Wunsch, die Bruchstücke seines Faust, die noch nicht gedruckt sind, zu lesen: was er kennt, ist ihm »Der Torso des Herkules« (Briefwechsel, 29. November 1794). Es ist aber dieselbe Zeit, in der Schiller den Anfang von »Wilhelm Meister« erhält (26. Oktober 1794), nun nach und nach seine Auffassung des Romanes darlegt und mit seinem stets auf das Grofse gerichteten Genius »vor der gänzlichen Abschliefsung des Buches« auf die in dem Gegenstande selbst der Anlage nach enthaltenen grofsen Gesichtspunkte hinweist, die ein Leser wie er erwartet. Er weist (8. Juli 1796) darauf hin: »Meisters

Lehrjahre sind keine blofse blinde Wirkung der Natur, sie sind eine Art Experiment. Ein verborgen wirkender Verstand, die Mächte des Turms, begleiten ihn mit ihrer Aufmerksamkeit, und ohne die Natur in ihrem freien Gange zu stören, beobachten, leiten sie ihn von ferne und zu einem Zwecke, davon er selbst keine Ahnung hat, noch haben darf.« Die Lehrjahre fordern ihr »Korrelatum, die Meisterschaft, und zwar mufs die Idee von dieser letzten jene erst erklären und begründen. Nun kann aber diese Idee der Meisterschaft, die nur das Werk der gereiften und vollendeten Erfahrung ist, den Helden des Romans nicht selbst leiten; sie kann und darf nicht als sein Zweck und sein Ziel vor ihm stehen, denn sobald er das Ziel sich dächte, so hätte er es eo ipso auch erreicht; sie mufs also als Führerin hinter ihm stehen. Auf diese Art erfüllt das Ganze eine schöne Zweckmäfsigkeit, ohne dafs der Held einen Zweck hätte; der Verstand findet also ein Geschäft ausgeführt, indes die Einbildungskraft völlig ihre Freiheit behauptet«. Für die Technik macht Schiller die richtige Bemerkung: Der Leser »sollte doch immer klar in die Ökonomie des Ganzen blicken, wenn diese gleich den handelnden Personen verborgen bleiben mufs.« Das Ziel, bei welchem Wilhelm nach einer langen Reihe von Verirrungen anlangt, bestimmt Schiller dahin: »er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüfsen.« Indem Wilhelm »alle möglichen Nüancen und Stufen« auf diesem Wege durchmacht, »hat er gleichsam den ganzen Kreis der Menschheit einseitig durchlaufen« Der Roman wäre nach Schillers

Urteil nicht fertig, »wenn nicht wirklich die Menschheit, nach ihrem ganzen Gehalt, in dem Meister hervorvorgerufen und ins Spiel gesetzt ist« (28. Nov. 1796).

Zunächst bleiben Schillers Anregungen zum Faust nur von augenblicklicher Wirkung. Goethe schreibt (17. August 1795): mit dem Faust »geht mir's wie mit einem Pulver, das sich aus seiner Auflösung nun einmal niedergesetzt hat: so lange Sie dran rütteln, scheint es sich wieder zu vereinigen; sobald ich wieder für mich bin, setzt es sich nach und nach zu Boden«. Aber der Prozefs ist einmal angeregt und geht nun still vorwärts, bis er so weit gediehen ist, dafs Goethe sich entschliefst (22. Juni 1797), an die Ausführung zu gehen und seinen Faust zu fördern, »indem ich das, was gedruckt ist, wieder auflöse, und mit dem, was schon fertig oder erfunden ist, in grofsen Massen disponiere und so die Ausführung des Planes, der eigentlich nur eine Idee ist, näher vorbereite. Nun habe ich eben diese Idee und deren Darstellung wieder vorgenommen und bin mit mir selbst ziemlich einig.« In diesen Worten stellt sich das Ergebnis des Umwandlungsprozesses der alten Dichtung zu der neuen dar, der sich unter dem Einflufs der grofsen von Schiller für Wilhelm Meister geforderten und nun für Faust in erhöhtem Mafse aufrecht erhaltenen Gesichtspunkte vollzogen hat. Was Schiller für Wilhelm Meister gefordert hatte, gilt in erhöhtem Mafse für den Faust der neuen Dichtung, und wird für den neuen Plan, der jetzt dem gesamten Werke zu Grunde gelegt wird, das mafsgebende Element: auch Fausts Erlebnisse sind Experimente, auch ihn begleitet ein verborgen wirkender Verstand, ohne die Natur in ihrem

freien Gange zu stören, und leitet ihn zu einem Zweck, davon er selbst keine Ahnung hat. Auch er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben, ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüfsen; auch er mufs den ganzen Kreis der Menschheit durchlaufen, und das Drama wäre nicht fertig, wenn nicht »nach ihrem ganzen Gehalte die Menschheit hervorgerufen und ins Spiel gesetzt würde«. Aber während das Ziel Wilhelm Meisters innerhalb der irdischen Welt liegt, die darzustellenden Stufen, die er durchzumachen hat, innerhalb seiner Gegenwart und der ihn umgebenden menschlichen Gesellschaft bleiben, tritt bei Faust an Stelle des immanenten Strebens ein transscendentes: damit wächst die Aufgabe ins Grenzenlose, und sie wäre überhaupt unlösbar, wenn nicht »die symbolische Bedeutsamkeit« zu Hilfe gerufen werden könnte: »die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen.« Schiller liest das Faustfragment wieder, und ihm »schwindelt ordentlich vor der Auflösung«: »Was mich daran ängstigt, ist, dafs mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält.« Aber im Vertrauen auf die Gestaltungskraft des Freundes fügt er hinzu: »Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen.« Und er hat sich nicht getäuscht: Goethe war sich schon klar darüber, wie er sich helfen mufste: »Ihre Bemerkungen zu Faust treffen, wie es natürlich war, mit meinen Vorsätzen und Plänen recht gut zusammen, nur dafs ich mir's bei dieser barbarischen

Komposition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen denke.« Nun geht die Arbeit langsam, aber trotz aller Unterbrechung dennoch vorwärts. Dabei ist es wieder Schiller, der den Blick auf das Ganze stets wach hält. Als Goethe berichten kann, dafs Helena wirklich aufgetreten ist (12. September 1800), vermag er ein Bedauern nicht zu unterdrücken: »Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so sehr an, dafs es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll«: Helena mufs sich, wenn sie innerhalb der Gesamtdichtung auftritt, als wiederbelebtes Schattenbild, als Gespenst entpuppen. Schiller bittet ihn, sich nicht durch den Gedanken stören zu lassen, »wenn die schönen Gestalten und Situationen kommen, dafs es schade sei, sie zu verbarbarisieren.« Mit beredten Worten weist er auf den »Geist des Ganzen« hin, der solchen Zwang Goethe im zweiten Teile noch öfters auferlegen werde. »Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werk einen eignen Reiz geben, und Helena ist in diesem Stück ein Symbol für alle die schönen Gestalten, die sich hinein verirren werden.« Aber die hohe Schönheit des Helenadramas, die auch auf Schiller den tiefsten Eindruck machte (23. September 1800), und die Goethe selbst »nicht geringe Lust« erweckte, »eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen«, ist für den Fortgang der Dichtung verhängnisvoll geworden: den Schritt zu machen, der Helena aus der Sphäre der in voller Wirklichkeit gedachten Personen in die Reihe der gespensterhaften Gestalten versetzt, konnte der Dichter damals nicht über sich gewinnen — die Helenadichtung

von 1800 bleibt liegen und bricht gerade da ab, wo durch den Zank der Phorkyas mit dem Chor die Gespensternatur der Frauen zum erstenmale unausweichlich hervorgehoben werden mufs.

So läfst sich in der That von einer neuen Dichtung sprechen, aber nicht so, dafs diese äufserlich an die alte angehängt und innerlich mit ihr unvereinbar wäre, sondern so, dafs die alte in der neuen aufgegangen ist: die alte Dichtung hat sich vollständig dem neuen Plane gefügt, und die überall zur Herstellung eines motivierten Zusammenhanges gemachten Umänderungen und Einschaltungen zeigen nicht nur die Absicht, die der Dichter bei dieser Umgestaltung verfolgte, sondern sie beweisen auch, wie es ihm gelungen ist, den einheitlichen Gang der Handlung, den einheitlichen Plan, nach dem sie sich entwickelt, mit vollster Klarheit darzulegen. Es läfst sich aber auch erkennen, wann diese Umwandlung geschehen ist. Das Zusammentreffen der Darlegungen Schillers über Wilhelm Meister und die Wiederaufnahme des Faust ist kein zufälliges: die Idee des Wilhelm Meister und die des Faust sind thatsächlich dieselbe.

Der Ausdruck »Idee« ist nun leider einer von denen, die mit ihrer Mehrdeutigkeit sich einer wissenschaftlichen Fassung der Ästhetik mit leider allzu grofsem Erfolge entgegenstellen: es wäre das gerade in diesem Zusammenhange um so weniger notwendig, als Schiller die Sache bereits klar genug angedeutet hat. Er unterscheidet von der »Idee« die »Vernunftidee«. Die »Idee« fassen er und Goethe der ursprünglichen Bedeutung gemäfs so, dafs sie die allgemeine Vorstellung der künstlerischen, ursprünglich bildlichen Gestaltung

mit diesem Ausdruck bezeichnen. Wenn dem Bildkünstler die von dem beherrschenden Motiv veranlafste bildliche Gestaltung des Gegenstandes in ihren Hauptzügen klar wird, so hat er damit die »Idee« gefafst; wenn dem Dichter die durch das beherrschende Motiv veranlafste künstlerische Gestaltung der Handlung in ihren Hauptzügen klar wird, so hat er damit die »Idee« der Dichtung gefafst: mag die Ausführung im einzelnen noch so sehr abweichen, so lange das beherrschende Motiv bleibt, ist jeder Versuch der Ausführung der Versuch die ihrem Wesen nach in sinnlicher Erscheinungsform erfafste Idee zu vollständiger Verkörperung im Kunstwerk zu bringen. So hat Goethe seit der Neugestaltung der Faustdichtung die Idee der Helena in ihrem beherrschenden Motiv klar erfafst: die Paralipomena lehren uns, wie verschieden er sich in verschiedenen Zeiten die reale Verkörperung im Kunstwerke dachte.

Die »Vernunftidee« dagegen ist ein abstrakter Satz, der ohne jegliche Verbindung mit einer sinnlichen Gestaltung der Vorstellungswelt eine nackte Thatsache, eine Lehre giebt. Ein solcher Satz kann nun, statt ausschliefslich durch seinen Gedankeninhalt auf die Denkkraft zu wirken, vielmehr durch Herbeiziehung von Vorstellungen lebendig auf die Phantasie und dadurch in verstärktem Mafse schliefslich auf die Denkkraft wirken wollen. Zu diesem Zwecke kann der Dichter für ihn eine sinnliche Einkleidung suchen. So geschieht es in der Fabel, die eben darum eine Zwitterschöpfung ist: ihrer Formgestaltung nach gehört sie der Sinnenwelt, ihrem Ziele nach der Gedankenwelt an. Da das Ziel die Hauptsache bleibt, so macht die

sinnliche Formgestaltung keinen Anspruch auf Naturwahrheit: im Gegenteil, je entschiedener die Formgestaltung der Naturwahrheit widerspricht, um so klarer ist es, dafs die Wirkung auf die Phantasie nur ein Notbehelf, nicht Ziel der Dichtung ist, dafs diese also rational oder moralisch, keineswegs aber ästhetisch wirken will.

Bei dem Dichter ist nun der Weg der umgekehrte: aus der Vorstellungswelt tauchen ihm die sinnlich vorgestellten, sinnlich fafsbaren Gestalten auf; er sucht sie festzuhalten und ihnen einen Gehalt zu geben, der sie über die Körperlichkeit der Erscheinung, über die Äufserlichkeit des an ihnen sich vollziehenden Geschehens hinaus unserem Herzen und unserem Kopf interessant und wertvoll macht. Dies erreicht er, indem er sie mit Vernunftideen erfüllt: was sie dadurch von Reflexion und Moral erhalten, erhöht ihre Bedeutung nach den Seiten unseres Wesens hin, die bei der ästhetischen Schöpfung auch nicht leer ausgehen wollen: aber sie sind nur eine Unterstützung und Bereicherung, nicht das Ziel der ästhetischen Schöpfung, des Kunstwerkes. Man kann sie sehr wohl aus diesem abstrahieren: wer aber vermeint, damit noch das Kunstwerk zu haben oder auch nur das Wesen des Kunstwerks zu bezeichnen, befindet sich in verhängnisvollem Irrtum. Er hat nur eine der Triebfedern herausgegriffen, der künstlerische Gehalt ist ihm entschlüpft. So zieht Schiller aus dem Roman Wilhelm Meister die »Vernunftidee«, thut das aber mit der ganz ausdrücklichen Hervorhebung: »wenn ich das Ziel, bei welchem Wilhelm nach einer langen Reihe von Verirrungen endlich anlangt, mit dürren Worten auszusprechen

hätte, so würde ich sagen: »»er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüfsen««: er denkt nicht daran, damit das Kunstwerk als solches zu charakterisieren, sondern stellt mit vollem Bewufstsein die »Vernunftidee« in Gegensatz zum Kunstwerk. Gerade wegen seiner abstrakten Fassung pafst dieser Satz ebenso gut auf Faust wie auf Wilhelm Meister. Wenn aber Schiller sich überlegt, wie unsäglich umfassender die Verkörperung in dem Kunstwerk werden mufs, das Fausts transscendentes Streben nach diesem Ziele darstellen soll, kommt er zu der Überzeugung, dafs »die Anforderungen an den Faust zugleich philosophisch und poetisch sind«, und er fügt hinzu (23. Juni 1797): »Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienste einer Vernunftidee bequemen müssen.« Wäre diese Befürchtung richtig gewesen, so stände Goethes Faustdichtung künstlerisch auf dem Zwitterstandpunkt der Fabel: sie legte eine Vernunftidee, in Formen aus der Vorstellungswelt gekleidet, der Denkkraft dar, um irgend eine Sentenz oder eine Moral zu ungewöhnlich eindringender Wirkung zu bringen. Allein die Befürchtung Schillers, dem damals nur das abstrakte Ziel der Handlung, nicht aber die konkrete Fassung der beherrschenden Motive der künstlerischen Idee bekannt war und der sich eine solche auch nicht vorstellen konnte, war nicht begründet: durch die künstlerische Gestaltung des Stoffes, in der der Keim für die Neudichtung liegt, war von Goethe bereits der Reif gefunden, in dem zwar die Materie in

ihrer Totalität erscheinen konnte, aber doch das von dem künstlerischen Charakter der Schöpfung verlangte Mafs nicht zu sprengen brauchte: sie sollte eben nur ihrem Gehalte nach in einigen Hauptvertretern mit weitest wirkender symbolischer Kraft auftreten. Goethe hat daher mit vollem Rechte sich gegen die Leidenschaft, in Kunstwerken überhaupt und besonders in den seinigen »Ideen« zu suchen, entschieden ausgesprochen. Er verlangt von freien Deutschen »die Courage«, sich den Eindrücken hinzugeben, sich ergetzen, rühren, erheben, ja sich belehren und zu etwas Grofsem entflammen und ermutigen zu lassen: »aber denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend ein abstrakter Gedanke und Idee wäre. Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht«, und er spottet: »Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzelnen durchgehenden Idee hätte reihen wollen« (nach Eckermann, Gespräche: 6. Mai 1827). Im Verkehr mit Schiller spricht Goethe unbefangen selbst von der »Idee« des Faust: er war sicher, richtig verstanden zu werden. Beide Dichter waren sich des Unterschiedes der künstlerischen Idee und der »Vernunftidee« vollständig bewufst. Im Verlaufe der ästhetisch-philosophischen Entwickelung der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts geht dieses Bewufstsein, falls es in weiteren Kreisen überhaupt existierte, mehr und mehr verloren: man sprach nur noch von der »Idee« überhaupt, während die mit diesem Ausdruck ursprünglich selbstverständ-

lich gemeinte und in ihm vorausgesetzte künstlerische Idee unmerklich durch die Vernunftidee ersetzt wurde. So lange diese Verwechslung in der Ästhetik weiterwirkt, kann von einer wissenschaftlichen Klarheit in diesem Punkte keine Rede sein. Es ist daher wichtig, hier festzustellen, dafs bei Schiller und Goethe über diese Begriffe volle Klarheit da war, und dafs, während Schiller fürchtete, die Natur des Stoffes möchte Goethe bei seiner Faustdichtung zur Verkörperung einer Vernunftidee zwingen, Goethes künstlerische Natur diese Gefahr vermieden hat: seine Faustdichtung ist die Verwirklichung einer künstlerischen Idee und hat daher das Recht, den Anspruch zu machen, als Kunstwerk betrachtet und beurteilt zu werden. Ihr Ziel ist ein ästhetisches: es wird ihr somit nur die Betrachtung vollständig gerecht werden können, die, wenn sie eine beurteilende ist, den ästhetischen Gehalt in den Vordergrund der Darlegung stellt und alles Sonstige als Mittel zur Erreichung des höchsten Zieles der Dichtung betrachtet, die aber, wenn sie eine geniefsende, die Dichtung um der dichterischen Wirkung willen in sich aufnehmende ist, den aus der Zusammenordnung aller Einzeleindrücke zu einer grofsen Gesamtwirkung sich aufbauenden einheitlichen Eindruck zu erhalten strebt: beiden Betrachtungsweisen hat diese Untersuchung unterstützend zu Hilfe kommen wollen.

Die Vernunftidee läfst sich aber noch abstrakter, noch »dürrer« dahin aussprechen, dafs in Wilhelm Meister und im Faust das Streben des Menschen nach dem denkbar höchsten Lebensziele dargestellt ist. Damit treten diese beiden Dichtungen neben andere, aus denen sich dieselbe Vernunftidee abstrahieren

läfst, neben Dichtungen, wie Parzival, die Göttliche Komödie, Simplizissimus. Überall ist hier der Träger der Handlung ein Mensch, der für einen bestimmten Lebenskreis seiner Zeit als Symbol gelten kann. Demgemäfs schafft der Dichter diesen besonderen Menschen sofort mit der ganzen Kraft der sinnlichen Erscheinung, wie sie nur dieser besonderen Zeit und diesem besonderen Lebenskreis eigentümlich ist, und gestaltet demgemäfs auch das besondere, von ihm seiner Anschauungsweise nach erstrebte konkrete Ziel, das in dem abstrakten Ausdruck »höchstes Lebensziel« allerdings recht dürr und leer erscheint. Läfst sich aber verfolgen, wie in der künstlerischen Gestaltung der Dichtung diese abstrakte Formel durchscheint, so dafs sie schliefslich aus ihr entwickelt werden kann, so liegt in dieser Möglichkeit ein wesentlich bestätigendes Moment für die Einheitlichkeit der Dichtung und somit für ihren echt künstlerischen Grundcharakter.



XXII.

Die neue Dichtung und ihre Entwickelungsprozesse.

In Gegensatz zu der dürren Vernunftidee tritt die konkrete Gestaltung der Dichtung, wie die schaffende Kraft des Dichters sie künstlerisch erfafst und aufbaut, und wie sie der künstlerisch betrachtete Gegenstand den ihm innewohnenden Anlagen und den mit seiner Wahl notwendig angenommenen Voraussetzungen gemäfs verlangt. Die natürliche Folge davon ist die tiefgehende Verschiedenheit der sinnlich fafsbaren Gestaltung aller der Dichtungen, die, sobald man ihnen das künstlerische Element abgestreift hat, in ihrem abstrakten Ziele, in der Vernunftidee, vortrefflich übereinstimmen: jeder Dichter schafft aus der »Fülle der Gesichte« heraus, wie sie ihm Zeit und Umgebung bieten und die zu ergreifen sein eignes Herzensbedürfnis ihn antreibt. So gewinnt er die besonderen Mittel, die geistig-seelische Entwickelung seines Helden, die sich schliefslich als Vernunftidee herauslösen läfst, in einer durch die konkrete künstlerische Gestaltung eigenartig bestimmten Weise verlaufen zu lassen. Liegt schon in der Möglichkeit, aus der künstlerischen Gestaltung

die Vernunftidee zu entwickeln, eine Bestätigung der Einheitlichkeit der Gesamtdichtung, so mufs dies in noch höherem Grade der Fall sein, wenn auch in der besonderen künstlerischen Fassung der einzelnen Dichtung der Prozefs der geistig-seelischen Entwickelung nur unter dem Gesichtspunkt der Einheitlichkeit seines Verlaufes verstanden werden kann. Ein solcher Prozefs vollzieht sich aber in der Faustdichtung auf mehreren enge zusammenhängenden Gebieten, so dafs auch nach dieser Seite hin ihre Einheitlichkeit volle Bestätigung findet.

Faust ist von Anfang an von schroffstem Subjektivismus erfüllt: das Wohl und Wehe seines Subjekts ist das Einzige, was ihn erfüllt. Das Wohl und Wehe der ganzen Welt will er auf seine Person häufen: was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, will er in seinem inneren Selbst geniefsen; sein eigen Selbst will er zu ihrem Selbst erweitern und wie sie selbst gleichfalls zerscheitern. Wie er die Magie aufgiebt, der Natur wieder als Mensch allein, ohne dämonische Kräfte, entgegentritt, ist in ihm der Gedanke gereift, dafs er für andere leben und schaffen mufs, und in der Vorstellung auf freiem Grund mit freiem Volk zu wohnen, findet er die höchste Befriedigung: von einseitigem Subjektivismus ist zu einem Objektivismus übergegangen, bei dem sein eigen Selbst in dem Ganzen aufgeht und diesem allein bleibende Bedeutung beigelegt wird.

Den Übergang von der einen Weltanschauung zur anderen bildet der Übergang von dem unersättlichen Drang nach der höchsten und letzten Erkenntnis, die dem Menschen versagt ist und die, soweit sie erreicht

werden kann, wenn sie überhaupt Befriedigung schafft, doch nur den einzelnen damit erfüllt, zu dem Thun, dem Handeln, dem Schaffen: nicht das Wissen, sondern das Thun ist das Erlösende oder doch wenigstens zunächst das Befriedigende. Allein das Thun, das Handeln des Menschen kann es zu keinem Abschlufs bringen, so dafs es einen bleibenden Zustand der Befriedigung gäbe: dieser Zustand mufs vielmehr durch unablässig erneute Thätigkeit immer aufs neue wieder erobert werden. Seine volle Bedeutung gewinnt dieses Thun aber erst, wenn es nach der Absicht des Handelnden nicht nur der eigenen Person, sondern der ganzen Welt zu Gute kommt: »und das Wohl der ganzen Welt Ist's, worauf ich ziele.«

Diese Bestrebungen und Ziele liegen innerhalb dieser Welt. Nun ist aber das Charakteristische für Faust, dafs seine Bestrebungen von Anfang an über die Grenzen der irdischen Welt hinausgehen: erst allmählich beschränkt er sich auf das in dieser Welt Erreichbare. Es fragt sich nun aber, ob das Jenseits nicht wirklich und unabhängig von der Auffassungsweise des Einzelmenschen seinen Anspruch auf ihn erhebt. Innerhalb der Faustdichtung ist die Thatsächlichkeit der Existenz des Jenseits von vornherein sichergestellt. Wenn Faust sich von ihm abwendet, in dieser Welt seine höchste Befriedigung sucht und, wenigstens in der Vorstellung einer künftigen vollständigen Verwirklichung seiner Bestrebungen, auch thatsächlich findet, so ist auch das ein Ausflufs seines Subjektivismus: auch hier mufs das Objektive als das wahrhaft Seiende zum Siege gelangen. Faust kann diesem objektiven Sein nicht entgehen, ob er daran geglaubt

hat oder nicht: seine Seele existiert nach seinem Tode ohne sein Zuthun. Nun hat aber nach den Voraussetzungen, von denen der Dichter ausgeht, die Art, wie das irdische Leben geführt wird, entscheidenden Einflufs auf die Existenzweise der Seele nach dem Tode. Hier tritt nun das Neue ein, womit der Dichter in Übereinstimmung wichtiger geistiger Strömungen seiner Zeit, den alten Stoff erfüllt und wodurch er die Dichtung zu einer in der That modernen macht. Nach kirchlich-mittelalterlicher Auffassung könnte die Seele eines Menschen, der sich vom Glauben abgewendet hat, nicht für die Seligkeit gerettet werden, zumal wenn er noch obendrein mit dem Teufel einen Bund geschlossen hat. Nach der neuen Auffassung des Dichters ist aber nicht der Glaube, sondern das Streben nach dem Höchsten von seiten des Menschen das für seine Seligkeit Entscheidende. Hängt das redliche Streben des Menschen nach dem Höchsten nicht mehr mit dem Glauben notwendig zusammen, so kann auch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Glauben oder gar einer besonderen Konfession nicht mehr entscheidend sein. So bricht der Grundgedanke der modernen Zeit, wie er bei Lessing siegreich hervortritt, auch hier durch: es ist die höchste Stufe des humanen Gedankens, dafs die auf Erden entstandenen Schranken dem Wirken der Gottheit keine Schranken setzen. Daher kann auch für Fausts Seele das zweite Moment für die Gewinnung der Seligkeit in Wirksamkeit treten: dem, der sich auf Erden immer strebend bemüht hat, kann von seiten der Gottheit die erlösende Liebe entgegenkommen. Soll sie sinnlich greifbar werden, wie es für ihr Auftreten in der dramatischen Dichtung not-

wendig ist, so kann auf dem von dem Dichter einmal angenommenen mittelalterlich-christlichen Boden des Glaubens die erlösende entgegenkommende Gnade der Gottheit gar keine andere sinnliche Verkörperung erhalten, als durch die allen nach dieser Richtung hin bekannte, durch den frommen Glauben mit dieser Ehrenstellung im Himmel betrauten Mutter Gottes, der Mutter aller Gnade: ihre Verwendung ist ebenso wenig eine katholisierende Hinneigung des Dichters wie die Verwendung des Teufels. Diese Gestalten haben ihre feststehende, durch die Überlieferung geheiligte Bedeutung. Es ist aber für den Dichter vom gröfsten Vorteile, solche Gestalten von feststehender Bedeutung verwenden zu können: sie ermöglichen es ihm, ohne weitläufige Einführung sofort zur Darstellung der Hauptsache vorzugehen, die jedermann unmittelbar verständlich ist. Wie wenig der Dichter beabsichtigt hat, mit der Hereinziehung dieser himmlischen Gestalt eine kirchliche Auffassung zu verherrlichen, wie sehr sie wirklich nur eine poetische Gestalt ist, deren Verwendung sich aus dem einmal angenommenen Zusammenhang mit Notwendigkeit ergeben mufste, lehrt die Thatsache, dafs die Persönlichkeit, der nach kirchlicher Auffassung das Erlösungswerk zukommt und neben welche Maria nur ergänzend tritt, in dem ganzen zur Seligkeit führenden Prozefs nicht vorkommt: Christus erscheint aufser im Kirchenostergesang nicht einmal dem Namen nach. Wir haben es also hier nicht mit der Gestalt der Maria in ihrer kirchlichen Bedeutung, sondern mit einer, eine besondere Seite der Gottesnatur, die Gnade, verkörpernden poetischen Erscheinung zu thun, die um ihres milden Charakters

willen in weiblicher Verkörperung erscheint, und die uns daher sofort diese besondere Seite der Gottesnatur zu unmittelbarem Verständnis bringt: dafür bietet aber die Himmelskönigin allein eine der Bedeutung entsprechend vollgiltige Persönlichkeit. So wird die kirchliche Annahme von der Erlösungskraft des Opfertodes Christi beseitigt, und die Fähigkeit der Erlösung in die persönliche Kraft des Menschen selbst gelegt. Darf man im Gegensatz zu dem Romantischen, das sein charakteristisches Merkmal in dem Bewufstsein der Notwendigkeit einer von aufsen kommenden überirdischen Hilfe hat, die Weltanschauung, nach der der Mensch selbst sich diese erlösende Kraft zuschreibt und daher auch nicht hilfsbedürftig nach einer von aufsen kommenden überirdischen Hilfe ausschaut, als die klassische Weltanschauung bezeichnen, so erscheint in der Goethischen Faustdichtung das klassische Element als das siegreiche: Faust, der zuerst nach dieser Hilfe von aufsen ausgeschaut hat, vertraut schliefslich der Kraft seines eigenen Handelns allein. Während jedoch auf Erden das klassische Element als das durchaus Genügende erscheint, tritt in der Darstellung der göttlichen, neben dem irdischen Dasein hergehenden besonderen Welt das romantische Element in sein Recht: wenn auch der auf sich selbst vertrauende Mensch nach äufserer Hilfe nicht greift, so liegt es im Wesen der göttlichen Natur, dem Menschen die Hilfe, die zur Erlangung der Seligkeit nun doch einmal notwendig ist, nicht vorzuenthalten. Auch wenn der Mensch diese Hilfe verschmäht, so verläfst ihn deshalb die Gottheit keineswegs: sie wird nicht, wie die Kirche, durch einen Abfall gekränkt und beleidigt,

sie unterstützt vielmehr den Menschen — und das ist das Neue in der hier gegebenen Auffassung des Wesens der Gottheit — in der Gewinnung jener Selbständigkeit und Selbstthätigkeit, die nach der kirchlichen Auffassung von Gott entfernt, die aber nach der hier herrschenden Anschauung erst recht imstande ist, einen Menschen für die Seligkeit reif werden zu lassen. Ist der Mensch durch sein eigenes Thun reif geworden, so ist es Zeit für die Gottheit, die bisher nur aus der Ferne ohne unmittelbares Eingreifen gewirkt hat, nun der zur Seligkeit emporstrebenden Seele entgegenzukommen und ihr so das Betreten der letzten und höchsten Stufe zu ermöglichen, wozu die menschliche Kraft allein nicht ausreicht: ihre Wirkungsfähigkeit hört mit dem Tode der Menschen auf. So behält die klassische Weltanschauung auf der Erde subjektiv, die romantische Weltanschauung aber im Himmel objektiv Recht: die Vermittlung aber zwischen beiden, die dem irdischen Bestreben dennoch einen nach Erlösung und Hilfe sich sehnenden Charakter verleiht und die dem göttlichen Gewährenlassen und Leiten aus der Ferne den Weg zu thätiger Beihilfe bahnt, ist das Element des Weiblichen, das auf der Erde und im Himmel wirksam ist und dieses sein Wirken mit zwingender Herrschergewalt offenbart: die Art, wie dies geschieht, ist freilich sehr mannigfaltig. Der Dichter läfst diese Mannigfaltigkeit in einer leicht übersichtlichen Ordnung in Wirkung treten, indem er die Offenbarungsarten des Elementes des Weiblichen in aufsteigendem Stufengang uns vorführt. Bildet das Element des Weiblichen einen so bestimmenden Wesensbestandteil im Weltendasein, so ist es nur billig, dafs ihm der

Dichter in seinem Werk einen breiten Platz eingeräumt hat, ja dafs er die Entwickelung seines Helden mit den in der Bethätigung des Elementes des Weiblichen sich entwickelnden Stufengang in engsten Zusammenhang, ja selbst in Abhängigkeit setzt. Im gleichmäfsig vorwärtsschreitenden Gange der Dichtung wird es gleichsam die Leiter, an der der Träger der Handlung von Sprosse zu Sprosse bis zur höchsten Stufe sich hinaufarbeitet.

In seiner irdischen Verkörperung des Weiblichen äufsert es sich zunächst als rein geschlechtlich wirkender Reiz: die Zaubererscheinung in der Hexenküche läfst Faust auch in Gretchen zunächst nur eine Trägerin des Geschlechtsreizes erblicken, und trotzdem in ihm selbst die bessere Natur aufzuwachen und der Wirkung der Zauberkraft zu entrinnen bestrebt ist, verfällt er der auf Förderung dieses Reizes unablässig hinarbeitenden Verlockung des Mephistopheles. Aber dennoch hat ihn die echte Liebe tief erfafst, die durch das jammervolle Schicksal der Geliebten nicht vermindert, sondern gestärkt und geläutert wird. Auf einer höheren Stufe erscheint das Weibliche in seiner Wertschätzung seitens des Mannes, wenn es die Verkörperung der denkbar höchsten irdischen Schönheit wird: aber diese Schönheit ist, wenn auch eine ideale, zu höchster Bethätigung aller seelischen Kräfte begeisternde, so doch eine körperliche Schönheit, der die seelenläuternde Kraft noch nicht innewohnt. Dazu kann sie erst aufsteigen, wenn sie sich zur höchsten Seelenschönheit verklärt. Eine solche mufs sich, selbst wo sie von Natur aus da ist, doch erst im Feuer der Trübsal bewähren: so ist es mit Gretchen geschehen.

Wie die Erinnerung Fausts an sie wieder auftaucht, da ist es diese überwältigende, die niederen Begierden wegdrängende, das Beste im Menschen ergreifende und zum höchsten Ziele des Lebensdaseins mit sich fortreifsende Seelenschönheit, die ihm in ihr erscheint und ihn befähigt, den letzten Schritt zu thun, durch den er bereits auf Erden zum Anrecht auf die Seligkeit heranreifen kann. Sie ist es dann, die sich fürbittend an die höchste Verkörperung des Weiblichen wendet, an die als Gnade sich offenbarende Seite in der an und für sich untrennbaren Gottesnatur: diese Gnade mufs dem Menschen entgegenkommen, um das objektiv zu vollenden, was subjektiv der Mensch auch ohne Kenntnis und Beachtung des höchsten Zieles im Jenseits durch die unablässige Enthaltung ernstest sich bemühenden Bestrebens nach einem höchsten Ziele auf Erden erreicht hat. Die Kraft aber, im Jenseits der zu Gott aufschwebenden Himmelskönigin, in der sich dichterisch die Gnadenseite der göttlichen Natur verkörpert, zu folgen, gewährt der frisch in den Geisterchor eingetretenen Seele die Ahnung der Gegenwart der früh Geliebten: die Sehnsucht, ihr zu folgen, führt die aufwärts strebende Seele zum Anschauen Gottes, in dem sich das einzig wahre Dasein vollendet.

Soll eine solche geistig-seelische Entwickelung eine allumfassende symbolische Kraft für den Menschen, für die Menschheit gewinnen, so mufs der Weg, den der Träger der Handlung durch die Welt zu machen hat, die Gesamtheit der Welt wenigstens ihrem Gehalte nach berühren. So erweitert sich der Schauplatz des Dramas der Idee nach ins Grenzenlose: in der Ausführung findet der Dichter die dem Kunstwerk nötige

Beschränkung in der Herausgreifung einzelner Gestalten, die die Stellvertretung und Andeutung des Ganzen auf sich zu nehmen geeignet sind. Je enger die symbolische Kraft der einzelnen Gestalt begrenzt ist, um so gröfser kann sich die unmittelbar wirkende Kraft der Lebenswahrheit, der realistische Charakter der Gestalt bemerklich machen; je weiter die symbolische Kraft reichen mufs, um so allgemein-giltiger mufs die einzelne Gestalt werden, um so mehr wird sie auch von der realistischen Fülle der Erscheinung und Wirkung einbüfsen. Die symbolische Kraft Gretchens reicht viel weniger weit als die der Helena: um so gröfser und überwältigender ist die Macht, mit der sie unsere Teilnahme für sich in Anspruch nimmt, und mit der ihr tragisches Geschick uns ergreift. Helena ist zu gleicher Wucht des Eindrucks dichterisch angelegt. Hätte der Dichter seiner Neigung nachgegeben und hier eine selbständige Tragödie verwendet, so hätte sich ihre symbolische Tragweite bedeutend verringert: in demselben Mafse wäre ihr realistisch wirkender Eindruck gewachsen, und ihr persönliches Geschick hätte uns tief ergreifen können wie das einer Iphigenie. Der Entschlufs, ihr diese Fülle unmittelbarer dichterischer Wirkung zu nehmen, um ihr durch Einreihung in das grofse Ganze eine grofsartig erweiterte symbolische Kraft zu verleihen, ist dem Dichter, dessen Natur zu realistischer Schaffungsweise hindrängte, sehr schwer geworden: es mufsten über zwei Jahrzehnte vergehen, bis ihn das Interesse für die Dichtung als Ganzes zur endlichen Darbringung des Opfers der Sondererscheinung vermochte. In den älteren Entwürfen erscheint der Kaiser in der historisch bestimmten Gestalt des Kaisers Maximilian. Es ist keine Frage,

dafs mit der Festhaltung dieser Figur die realistische Kraft der Gestalt des Kaisers in der Dichtung gewachsen wäre: aber die symbolische Tragweite des Kaisers in der Dichtung wäre sehr verengert worden, und die historischen Erinnerungen, wie sie jeder an den besonderen Kaiser Maximilian besitzt, wären störend aufgetreten: der Kaiser, so wie er hier erscheint, ist ein Vertreter des Kaisertums in seiner Schwäche. Soll das vollständig dargestellt werden, so darf nicht die Einzelerscheinung eines bestimmten Kaisers, bei dem das Geschilderte nicht so möglich wäre oder nicht so geschehen ist, wie es geschildert wird, beschränkend eintreten: die mit der Ermöglichung der Belehnung Fausts notwendig zusammenhängende Gefahr des Kaisers, die Belehnungen der Fürsten und die Schaffung der Erzämter konnten bei Maximilian nicht so dargestellt werden: um sich freie Bahn für den grofsen Gang seiner Dichtung zu schaffen, opfert der Dichter die realistische Gestalt und schafft sich eine ideale, eine nur gedachte, die nun aber die volle hier erforderliche symbolische Tragkraft besitzt, wie sie für die Aufgabe, die der Kaiser als Experimentfigur im Fortschreiten Fausts haben mufs, vollständig erfüllt. Wo das Symbolische nicht genügt, greift der Dichter schliefslich als zur letzten Hilfe zur Allegorie, wie bei den drei Gewaltigen. Die mit diesem Fortgange, die mit der Erweiterung des Schauplatzes und der Aufgabe der Handlung aufs engste zusammenhängt, sich immer erweiternde Bedeutung der Einzelgestalten, die zur Ausfüllung dieser Bedeutung zu Hilfe gerufene aufsergewöhnliche Erweiterung der Symbolik und der Allegorie ist nicht eine Folge der abnehmenden Gestaltungskraft des Dichters: dafs es ihm gelungen

ist, diese symbolischen und selbst die allegorischen Gestalten uns dichterisch nahe zu bringen, ihnen die im Verhältnis zu ihrer Natur denkbar höchste realistische Kraft der Erscheinung zu verleihen, ist vielmehr eine der wunderbarsten Äufserungen dichterischer Kraft: einem minder nach realistischer Erscheinungsweise der künstlerischen Gestalten strebenden Dichter wäre ein solches Meisterstück nicht gelungen. Die Wucht der künstlerischen Wirkung freilich wird nicht immer da liegen, wo die künstlerische Kraft auf der höchsten Stufe durchdachtester und feinstausgearbeiteter Vollendung sich offenbart: je unmittelbarer, je elementarer die Wirkung des Kunstwerks ist, desto packender wird sie sein. Je mehr Umwege der Künstler machen mufs, an je mehr Hilfskräfte er appellieren mufs, desto weniger wird die Wirkung unmittelbar erfolgen können, und es ist keine Frage, dafs in dem Mafse, in dem der Umweg Schwierigkeiten bereitet, die schliefslich eintretende Wirkung an frischer Kraft verlieren mufs. Nicht in der verminderten künstlerischen Gestaltungskraft, sondern in der Notwendigkeit, dem Miterleber solche Umwege zuzumuten, liegt der Grund, weshalb der sogenannte zweite Teil geringere unmittelbare Wirkung hervorruft: je vertrauter man sich mit diesen Umwegen macht, je weniger sie eine zeitweilige Hemmung bereiten, um so mehr wird man die hohen dichterischen Schönheiten würdigen können, die gerade hier in reichstem Mafse alles durchdringen, die aber freilich anderer Art sind, als die erschütternden Wirkungen der ohne Umweg in unser Herz dringenden Episodengestalten des sogenannten ersten Teiles. Gerecht wird man dem Dichter und der Dichtung aber

erst dann, wenn man nicht nur die Schönheiten der Teile sucht, und sich dabei beruhigt, sondern wenn man von ihnen zu der Schönheit der Gesamtdichtung aufsteigt, zu der jeder Teil mit der ihm eigentümlichen Schönheit beiträgt, in der aber auch jeder Teil erst die volle Kraft seiner eigentümlichen Schönheit und Wirkung erfüllt. Dann wird man erkennen, dafs jeder Teil an seiner Stelle nicht nur sein Recht hat, sondern eben so sein mufs, wie er ist, damit die gewollte Gesamtwirkung erreicht wird; dann zeigt es sich, wie wirklich das Einzelne zur allgemeinen Weihe gerufen wird, wo es in herrlichen Akkorden schlägt, und das Werk des Dichters bewundernd verehren wir zugleich »Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.«





Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.


N1445
V3
176560
Valentin


Digitized by Google

